

بصريات نقدية

فصول في تعالق الأدب والتقنية

د. عبدالرحمن بن حسن المحسني



من إصدارات
النادي الأدبي الثقافي بجدة
المملكة العربية السعودية

بصريات نقدية

فصول في تعالق الأدب والتقنية

د. عبدالرحمن بن حسن المحسني

الطبعة الأولى
1440هـ/2018م

229

من إصـــــــدارات
الـــنـــادي الأدبـــي الـثـقــافي بـجـدة
الـمـمـلـكـة الـعـربـيـة الـسـعـوديـة


بسم الله الرحمن الرحيم

بصريات نقدية

فصول في تعالق الأدب والتقنية

د. عبدالرحمن بن حسن المحسني

فهرس الموضوعات

الموضـــــوع **الصفحة**

فهرس الأشكال والصور

الشـــكل	الصفحة

الشـــكل	الصفحة

قال الله تعالى:

﴿ إِنَّ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡبَصَرَ وَٱلۡفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنۡهُ مَسۡـُٔولٗا ﴾

سورة الإسراء (36)

الإهـــــداء

إلى أجيالنا الآملة؛ وهي تخرج من دهشة التقنية إلى وعيها

المقدمـــــة

تسهم التقنية المعاصرة بدورها في صناعة النص الأدبي، بدءاً من تكوينه الذهني عند المبدع ابتداء، وصولاً إلى آلياته التدوينية التي تؤثر في تنشئة النص بعد ولادته الأولى. ويؤكّد البحث هنا كثيراً على صنعة النص بعد مرحلته البِكْر؛ إذ التقنية الحاملة للنص ليست مجرد حامل جاهل، ولكنها تتلقّف النص، فتغيّر من ملامحه بشكل كبير، وتسهم في صناعته وتقديمه للمتلقي خلقاً آخر، يتباين بالطبع من صناعة تقنية إلى أخرى، ومن مبدع صانع لآخر. وأحسب أنّ ثنائية الطبع والصنعة لم تعد ذات قيمة فيما يتعلق بالشعر المعاصر، فكل نصوصه تقريباً تعمل الصنعة الشعرية فيها عملها بعد ولادة النص مباشرة، ولقد يحسن أن أؤكد على امتداد مدرسة الصنعة التي أسسها أوس بن حجر، ومن بعده زهير بن أبي سلمى ومن تبعهم، وامتدادها إلى شعراء العصر الحديث، حيث يمكث الشاعر المعاصر ربما أكثر من الحول الكريت وهو ينقّح نصه ويجوّده، وساعدته في ذلك تقنية مطواعة.

وتأثير التقنية على الحياة المعاصرة لا يبدو في الأدب فحسب، بل يظهر في كلّ حياة المبدع المعيشة؛ في مشربه ومأكله ومركبه، وما هي عن نصه ببعيد. ونركب عنتاً نقدياً حين نجترح القول بأن حياة الشاعر وما أحاط به من رفاهية معاصرة لا تؤثر في تكوين نصه ابتداء؛ فالنص ابن بيئته الذهنية والاجتماعية، وتأثيرها بات عليه كاللازم. وهو تلازم في التأثير لا يخصّ هذا العصر وتقنياته

فحسب، فقد أحسّ به النقد من لدن الفروق الظاهرة بين نص شاعر المدر وشاعر الحضر، وصولاً إلى ملاحظة النقاد تأثير البيئة في حركة الأدب بما يمكن أن يكون بتضافر مؤثراته مسلّمة نقدية لا يمكن أن نستثني منها شاعراً أو عصراً. وهو مما تسعى الدراسة إلى إثباته في فصولها الخمسة، التي تقدم نماذج من تعالق التقنية المعاصرة والنص الأدبي.

تقدم هذه الدراسة فصولاً نقدية تُعنى في مجملها بحركة النص الأدبي في ظل التقنيات الجديدة التي شهدها العصر الحديث. وهي بعض نتاج هجس بحثي يزيد على عشرة أعوام حول حركة النص الأدبي وتقاطعات التقنية المعاصرة، بدأه الباحث من تقاطع النص الأدبي وتقنية الـ sms، إلى ما بعدها من تقنيات جدّت. وهذا الكتاب يمثل جزءاً من جهد بحثي كتبه لأغراض مختلفة، منها البحث الأكاديمي، ومنها محاضرات ومشاركات في مؤتمرات علمية، ومداخلات لطلابه في الدراسات العليا. وتلك خطوات على طريق يتصل، يتتبع فيه الباحث تطور حركة النص الأدبي في ظل التقنيات المتجددة، ولا يدعي الباحث من قبل ولا من بعد أنّه يقدم الكفاية، فجهده جهد المقل، لكنه يزداد بالتماس مع هذا الخط المعرفي قناعة بأن التقارب مع النص المعاصر يعد مسؤولية وتحدياً يجب على المتخصصين أن يواجهوه بإخلاص.

لقد فرضت الحياة المعاصرة على المبدع والمتلقي استجابات جديدة؛ فلم تعد المشافهة أو التحرير الكتابي للنصّ هي مصادر تلقي الأعمال الأدبية بينهما، وتأسيساً على هذه الرؤية نرى تطور الصورة الشعرية في الفصل الأول لم يعد يرتبط بالكلمة وتراكيبها واستعاراتها فحسب، كما كان في البلاغة العربية، بل نرى الصورة الضوئية والتلفازيّة والرسومات الفنية التشكيلية تصاحب (الصورة/الكلمة) في العمل الشعري، إذ يعمل عليها الشاعر ودور النشر لتصاحب العنوان الشعري على غلاف ديوانه، وتصاحب أيضاً النصوص الشعرية، كما سنرى في

الدراسة، بما يعطي النص بعداً صورياً معاصراً ومهماً. ويتصل بذلك الفصل الثاني الذي يؤكد بالدليل النصي ارتباط الشاعر بشارعه التقني وحياته المعاصرة بتقنياتها اللانصية في المبحث الأول، كما سيتناول المبحث الثاني مواجهة النقد لنماذج من النصوص الشعرية وظفت تقنيات بعينها في بثها الشعري كتقنية الهاتف والتلفاز ويوتيوب والبطاقات الشعرية. وفي الفصل الثالث تتناول الدراسة الأناشيد الإسلامية، وما يصاحب الإنتاج فيها من مقاطع أدبية داعمة، ودور التقنية في تمثلها، وأثر معطاها في حركة الإرهاب العالمي. وفي الفصل الرابع تقف الدراسة على موضوع آخر حيث تتبع مسارات القبيلة من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحديث، في محاولة لمقاربة تأثيرها، وطرح موازين المفاضلة التي تخمل وهجها. وإذا كانت الفصول الأربعة الماضية قد حرصت على طرح عدة نماذج تتصل بالقضايا، فإن الفصل الخامس سيركّز على دراسة المكان وتطور رؤيته من خلال البعد التقني والصورة في نموذج دواوين شعر شاعر معاصر.

وأجْزم من بعد أن الأدباء المعاصرين قد تعاطوا مع التقنية إلى أقصى مدى ممكن، تشهد على ذلك دواوينهم الشعرية وأعمالهم السردية، التي تزخر بمعطيات التقنية في موضوعاتها وفي بنائها اللغوي والصوري، بما يشكل ظاهرة جديرة بالتوقف والنظر لتقريها وتقديمها شاهداً على العصر وعلى مكوناته المعرفية والثقافية؛ حيث نجد حضور معطيات التقنية في التجربة، بدءاً من الأدوات الحياتية التي يمارسها المبدع بصورة مألوفة كأدوات النقل الحديثة ومعطيات الحياة المتجددة، وصولاً إلى حوامل المعرفة كـ(أشرطة الكاسيت والكمبيوتر بتقنياته المختلفة كوسائط الماسنجر واليوتيوب وغيرها، وكالجوال برسائله القصيرة sms، والفيس بوك والواتس آب) وغيرها من الوسائط التقنية التي تتشكّل فيها تجربة المبدعين المعاصرين. ولم تعد الإصدارات الورقية سيد الموقف الإبداعي وحدها، بل انضافت إليها الإصدارات المدونة إلكترونياً، والإصدارات الصوتية،

وإصدارات (اليوتيوب)، وغيرها، بما يشكل بعداً في الوسائط الناقلة للتجربة المعاصرة. وكان قمناً أن تجبر تلك الوسائط الحاضرة الناقد أن يبحث عن تلك المعطيات الجديدة في هذه الأعمال عبر نوافذ وقنوات من التلقي المختلفة، إلا أنه من أسف غاب أكثرهم عن ذلك المشهد المتجدد، وعن تلك الحركة النشطة في تعامل المبدع المعاصر مع التقنية، وتلك من وجهة نظري مثلبة في حق النقد المعاصر والمؤسسات الأكاديمية المعنية، إذْ من حق هؤلاء المبدعين أن تُقرأ تجربتهم في سياقاتها المعاصرة، وتقيّم وتقدم إلى مشرحة الحق النقدي. وحتى لا نبخس النقاد أشياءهم، فإنّ العمل هنا يذكر بالفضل الجهود النقدية لأمثال الناقدة فاطمة البريكي، وسعيد يقطين، وعبدالله الغذامي، وزهور كرام، ومحمد سناجلة، وإيمان يونس، وغيرهم ممن أفاد منهم المشروع النقدي للباحث في هذه الدراسة وغيرها.

يؤسفني أن أقول في الختام: إن بعض الروابط الإلكترونية التي أحال عليها هذا البحث لم تعد تعمل، ولولا أني صوّرت واجهة بعض المنتديات الأدبية كما سيجد القارئ لما اسطعت أن أكتب عنها، حيث ألغت جسارة التقنية وسرعتها بعض المواقع والمنتديات الإلكترونية التي كانت ملء السمع والبصر يوماً قريباً، وبين عشية وضحاها تراجعت حتى انتهت تقريباً. وهذا نذير خطر داهم يُنذر المؤسسات المهتمة بالأدب العربي وتاريخانيته، أن عليها أن تلحق ما تبقى من أدب معاصر على الشبكة العالمية ومواقع التواصل الاجتماعي لرصدها وحفظها بعيداً عن متغيرات الشبكة العالمية، وإلا فإنا سنرحل، ونترك الأجيال القادمة بلاذاكرة لأدبنا المعاصر.

وأجدني هنا ملزماً بشكر واجب للأساتذة، الدكتور ياسر الدرويش، والدكتور أيمن خيري، وأخي عبدالله المحسني، الذين أفدت من ملاحظاتهم ومن قراءاتهم الفاحصة للكتاب قبل الطبع. والشكر للّه من قبل ومن بعد، ومنه العون والتوفيق.

الفصل الأول:
بناء الصورة الشعرية المعاصرة من التقليدية إلى التقنية

تجدّ في كل عصر معطيات حضارية تلقي بظلالها على المنتج الأدبي الذي يستجيب بدوره لمظاهر التجديد. فمنذ العصر الجاهلي والنص الأدبي ينقل بصدق حركة الحياة من حوله، ويصورها في انبعاثاتها الشعرية المختلفة. ولو تعمقنا في تقري الصورة في كل عصر لوجدنا أنها تشكل مرآة صافية لما يدور في الحياة من حول النص، حتى إذا وصلنا إلى عصرنا الحديث رأينا بوضوح كيف استطاع النص المعاصر أن يستجيب لمعطيات تقنية ربما لم تسبق. وبالطبع فإن من الطبيعي أن نتوقع أن نجد نصاً مختلفاً يقدم صورة شعرية متميزة تقبس من وهج المحيط الذي نبتت حوله التجربة الشعرية، لنرى النص وقد تقاطع مع التقنية بصورة لافتة، وشكل معها محوراً لعمل شعري مختلف؛ إنّ في إنتاج النص الذي يبدأ من مؤثرات التقنية التي تستثير حركة الإبداع أولاً، وإنّ في بنيات النص الداخلية التي نجد منها تجاوباً ظاهراً مع التقنية المعاصرة في الاستخدامات اللغوية والصورية، التي تسهم في بناء صور شعرية تتكئ بصورة مباشرة على آليات وتقنيات مثل الصور التشكيلية والصور الضوئية، والتلفازية، إلى غير ذلك مما تفصل فيه هذه الدراسة. ولعل تعدد شفرات التواصل بين المبدع والمتلقي عبر الوسائط المعاصرة يؤكد لنا أنه أصبح للتقنية استعاراتها التي تشبه طرائق اللغة

للاستعارة المجازية ولكنها تنطلق من عمق التقنية كما يقول مايكل ديوتوزوس[1]، باعتباره يشكل فعلا في التشكيل والبناء للأعمال الفنية المعاصرة. ولعلي هنا أشير ابتداء إلى أن من الصور التقنية التي أود الحديث عنها في هذا الفصل، مايعرف بالصورة المونتاج التي تستخدم الوسائط المتعددة (Multimedia) التي «تتألف من جزأين؛ الأول Multi أي التعدد، وكلمة media وهي الشق الثاني، وتشير إلى الوسائط الفيزيائية الحاملة للمعلومات مثل الأشرطة أو الورق. والعبارة كاملة Multimedia تشير إلى صنف من برمجيات الكمبيوتر الذي يوفر المعلومات بأشكال فيزيائية مختلفة مثل **النص والصورة والفيديو والحركة**»[2]؛ حيث يدعم النص الشعري - إضافة إلى معطيات الصورة المعهودة - بالصور الضوئية، والمونتاج الصوتي القائم على تحريك تلك الأنساق الصورية، في سعي لتحقيق التفاعلية التي تعد في رأي الدكتورة فاطمة البريكي «فكرة مشتركة بين الأدب في طوره الإلكتروني والنظريات النقدية الحديثة، التي أكدت على الصفة التفاعلية للعملية الإبداعية»[3]. وهو أمر يتسع مجال تناوله، ويمثل هذا الفصل والفصول التالية جزءاً من همه النقدي، الذي ينتظر جهوداً أخرى لمتابعة تلك التحولات التي أصبحت جزءاً مهماً من بناء النص المعاصر وتلقيه.

(1) ثورة لم تنته، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 87.

(2) انظر: الوسائط المتعددة، محمد حسين وآخرين، الطبعة العربية، الأردن، دار اليازوري، 2004م، ص 15.

(3) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط 1، لبنان والمغرب، المركز الثقافي العربي، 2006م، ص 45.

المبحث الأول:
مدخل إلى تحولات الصورة الشعرية المعاصرة

شهدت الصورة الشعرية المعاصرة تطوراً كبيراً في معطياتها التكوينية والفنية بفعل عوامل متعددة تتصل بالشاعر والقصيدة والمجتمع؛ ولعل من أهمها عامل التقنية وتعدد المشاهد التي تصنع الصورة وتستثير الشاعر في التجربة الحديثة؛ فلم تعد الصورة الطبيعية المجردة هي سيد الموقف، بل انضافت لها الصورة الصناعية، وتعددت تبعاً لذلك المصادر التي تكوّن الصورة في النص؛ فأصبحت بصرية وسمعية، وأصبحت الصورة الشعرية تقع بين عدة صور حديثة؛ فهناك التصوير الفوتوغرافي والأشرطة السينمائية[1] وهناك الصورة الفنية التشكيلية والوسائط المتعددة (Multimedia)، وأضحى الناقد يتعامل مع تلك الصورة بحسبانها عملا يمثل «اضطراباً في اللغة»[2]؛ إذ لم تعد تقف عند تلك الحدود التي رسمتها لها القواعد البلاغية القديمة المتمثلة في الصورة البيانية فحسب، بل اتسعت هذه الحدود لتضع الصورة البلاغية الجزئية ضمن «المشهد الكامل حتى غدت الصورة الواحدة مشهداً يستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية»[3].

(1) انظر: عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،ط1، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980م، ص 315.

(2) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ط 2، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1998م، ص 22.

(3) انظر: أحمد بسام ساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، ط 2، المنارة، 1984م، ص 37.

ونود أن نشير إلى أن تطور الصورة الشعرية المعاصرة لا يعني بالطبع انعدام استخدام **الصورة التقليدية** وتوظيفها، التي تعتمد على العناصر البيانية المعروفة من (تشبيه، واستعارة، وكناية)، تلك التي يكون منها الشاعر صوراً معهودة نجد حضورها في التجربة المعاصرة، حتى عند شعراء عرفوا باتجاهاتهم التحديثية، ويكتبون نصوصهم على إيقاعات جديدة؛ حيث نرى صوراً تتكئ على التشبيه قد تبقى في دائرة المعهود الذي لا يبعث على الإدهاش أو المختلف، كالذي نجده في مثل قول غازي القصيبي على لسان طيار عربي:

قبل عامين كان يعبر سيناء

شقيقي.. وكنت أبكي كطفل[1]

أو أمثلة أخرى كثيرة ترد عند الشعراء، مثل :

لأني كالغيث في الصحراء

قبل الموعد[2]

أو صورة مثل:

- **طاعمو كرمنا كالجراد**[3]

هذه التشبيهات البسيطة التي يشبه فيها الشاعر المعاصر بكاءه ببكاء الأطفال، أو إتيانه بالغيث، أو يأتي المشبه به فيها الجراد، تشبيهات معهودة لايقدم الشاعر فيها بعداً جديداً. وليس الإشكال في كونها قديمة، ولكن معالجة الشعراء لها - كما رأينا - خلت من الانطلاق بها إلى أفق ما. فهي تشبيهات حسية وسطحية.

---

(1) المجموعة الشعرية الكاملة، السعودية، طبعة تهامة للنشر، 1987م، ص 409.

(2) حمد الزيد، حروف على أفق الأصيل، ط 1، جدة ، مطابع دار البلاد، 1983م، ص 26.

(3) حسن القرشي، عندما تحترق القناديل، ط 2، بيروت، دار العودة، ص 90.

على أن الشاعر قد يتكئ على معطيات الصورة التقليدية، بيد أنه يقدم صورًا أكثر حيوية؛ فغازي القصيبي مثلاً في (الموت في حزيران) يلجأ إلى بعض الصور الجزئية الحركية، كالذي يبدو في التشبيه البليغ الذي سقطت أداته في قوله :

لم أمت بعد.. لا تزال شفاهي جمرة[1]

ومثل ذلك من تشبيهات أحمد قران في قصيدته (غياهب الظمأ)، كقوله:

الصوت السادر في عمق الأكوان

صدى

وظلال الموت .. ردى[2]

وقد يمنح بعض الشعراء التشبيه مساحة رامزة، كما عند صالح بن سعيد الزهراني في قصيدته (هرمجدوه)؛ إذ يقول رامزاً إلى قصة أبي عبدالله الصغير، آخر ملوك الأندلس:

كلنا في طور «سينين» بكينا

مثلما يبكي الرجال[3]

لعلنا نلاحظ في النماذج السابقة أن الشعراء يعتمدون على معطيات الصورة التقليدية، وعلى مكون التشبيه، لكنهم يتفاوتون في تقديم صور تنقض المألوف الذهني عند المتلقي، وتحقق بالصورة بعداً مدهشاً.

* * *

(1) المجموعة الشعرية الكاملة، ص 406.

(2) دماء الثلج، ط 1، جدة، إصدار نادي جدة الثقافي الأدبي، 1998م، ص 47.

(3) فصول من سيرة الرماد، ط1، القصيم، من إصدارات نادي القصيم الأدبي، 1999م، ص 9.

ولعلنا نحاول هنا، أن نقارب بين عدة أشكال من الصور التي تشكل جزءاً مهماً من حركة التجربة الشعرية العربية لنكشف عمق التمازج بين الصورة الشعرية ومعطيات الصورة التقنية في تقاطعاتها المختلفة، من خلال حديثنا عن تداخلات العمل الشعري مع الصورة التشكيلية والفوتوغرافية، والتلفازية.

المبحث الثاني:
الصورة التشكيلية والضوئية في العمل الشعري المعاصر

تعددت مداخل الصورة الشعرية في النص المعاصر، وأحاول هنا، وأصبح الشاعر والمتلقي كلاهما على يقين بأهمية وجود الصور واللوحات التشكيلية الفنية المصاحبة للعمل الشعري(1)؛ حيث نرى الدواوين المعاصرة تعنى بالصورة التشكيلية والفوتوغرافية إلى أقصى مدى، وهو ما يدل بطريق أو بآخر على وعي بقيمة الصورة ودورها ودلالاتها المتعددة في العمل. ولا نستطيع، بالطبع، أن نقطع عنها صفة الصورة، فهي صور تسهم كما النص في دعم تصورات التلقي، وتحفر في ذاكرة المتلقي صورة مركبة أكثر تأثيراً من الكلمة المفردة. وصحيح أنها ربما تغلق بعض أنساق التفكير عند المتلقي بما تطرحه من افتراضات جاهزة تقدم كحيثيات للتلقي، لكنها بالمقابل تفتح آفاقاً لتلق للنص أبعد تأثيراً. ومن جهة أخرى تمارس بعض الصور واللوحات التشكيلية المصاحبة للنص الشعري المعاصر فكرة السباق التناصي إن صحت التسمية، فبعض الصور أو المقاطع أو اللوحات الفنية، ذات قيمة فنية عالية ولفنانين محترفين، ومقاربتها للنص تسهم في تعزيز الدلالة من ناحية، لكنها بالمقابل تدخل المتلقي في سباق تناصي ربما تتفوق فيه

(1) جرى العرف أن العمل المنشور يعرض على الأديب ليقوم بمراجعته في شكله النهائي قبل نشره، ويشمل ذلك ما يوضع من رسوم تشكيلية أو صور فوتوغرافية مصاحبة للعمل.

بعض الصور واللوحات الفنية على النص نفسه، وإن كانت محصلة التأويل تخدم المتلقي في بناء وعيه المتطور لدلالات النص وماحوله.

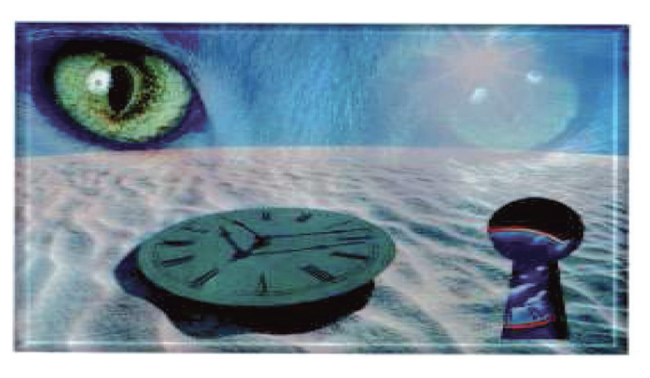
(1)

وتتعدد أشكال ذلك؛ فمنهم من يعمد إلى صورة تشكيلية، يختارها بدقة لتتحرك في مدى الديوان بدءاً من غلافه، ويحركها الشاعر من غلاف الديوان إلى نهايته كأرضية لكل نصوصه؛ كالذي نجده في ديوان صالح الزهراني، (ستذكرون ما أقول لكم)؛ الذي جاء بناء غلاف ديوانه الخارجي على النحو التالي:









شكل (1) نموذج على حضور الصورة التشكيلية على غلاف ديوان الشاعر صالح الزهراني

والصورة التشكيلية المصاحبة لعنوان الديوان عمل تشكيلي ينتمي للاتجاه التعبيري/ الرمزي، واللوحة معبرة تماماً عن عنوان الديوان، بداية من العين التي ترقب الزمن/ الساعة، في دلالة رمزية إلى أنه سيأتي اليوم الذي ينقد فيه الآخرون أقوالكم وأفعالكم، لأن التاريخ يسجل الأحداث بأدق تفاصيلها، والفنان استحضر رمزاً يدل على فتح الأبواب المغلقة لكنه أهمل المفتاح، وهذه إشارة جيدة إلى أنه لم يحن الوقت بعد لفتح المغلق(1).

ثم نراه يجعل الصورة التي تمثل خلفية لعنوانه، وتمثل حركة الزمن المتقاطعة، تنسحب من غلاف الديوان؛ لتشكل خلفية وأرضية لكل نصوصه الشعرية التي كتبها في الديوان. ونضرب نموذجاً على ذلك من نصه «لغة خارج الأبجدية» الذي يتقاطع في أفكاره مع دلالات الزمن في الصورة التشكيلية والعنوان العام للديوان عبّر عنه بقوله:

من بزوغ النكسة الأولى لموت النكسة الأخرى

ومن نسف المطارات إلى قصف الحصونِ

كنتُ أشكو من تضاريس الشعارات ومن مدّ الفراغات

ومن خيل الطنينِ

كنتُ «يا مغلقة العينين» مفتوحاً على الرؤيا صباحاً

خارجاً من ودق أبياتي فَماً حراً، حماماً مسرجاً

بالنور والنار على «شلال طينِ»

وعلى ذات القرونِ

وعلى مدخل جرحي أوقفوني

(1) انظر حول هذا الاتجاه: محسن محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف المصرية، ط 2، 1993م، ص 119-127.

قرؤوا وجهي وكفي

نبشوا أبيات شعري

كشفوا حتى جفوني

حددوا عمق الزوايا في عيوني

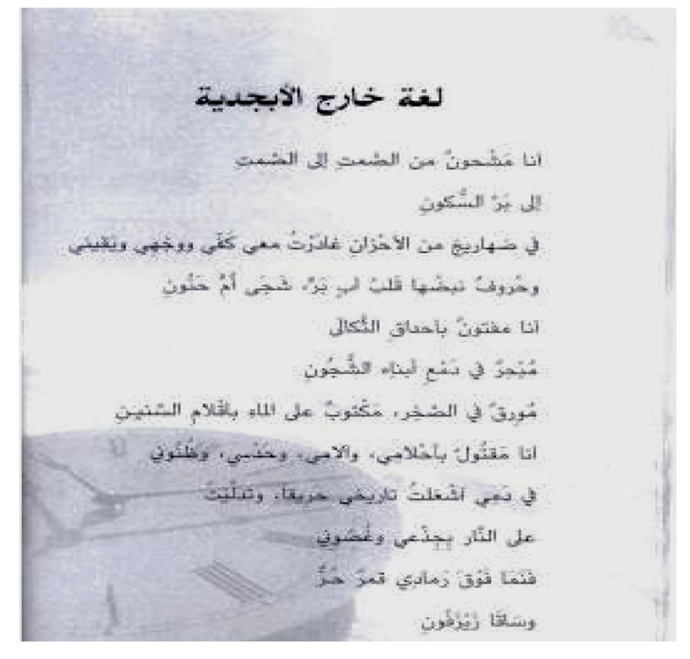
قلّبوني

ومع دقة هذا الفحص لمّا يعرفوني

...

قلتُ : غيض الوقتُ

لا تنفعلوا ..هاكم سكوني!!!![1]



لغة خارج الأبجدية

انا مَشْحونٌ من الصَّمتِ إلى الصَّمتِ
إلى بَرِّ السُّكونِ
في صَهاريجَ من الأحزانِ غادَرَتْ معي كَفّي ووجْهي ويقيني
وحُروفٌ نبضُها قلبُ امرئٍ بَرٍّ، شَجيٍّ أمْ حَنُونِ
انا مفتونٌ بأحداقِ الثَّكالى
مُنْجرٌّ في دَمْعِ أبناءِ الشُّجُونِ
مُورقٌ في الصَّخرِ، مَكْتوبٌ على الماءِ بأقلامِ السِّنينِ
انا مَقتُولٌ بأحلامي، وآلامي، وحَدْسي، وظُنُوني
في دَمي أشعلتُ تاريخي حريقاً، وتدلَّيتُ
على النَّارِ بجِذْعي وغُصُوني
فَنَما فوقَ رَمادي قمرٌ حُرٌّ
وسَاقًا زَيْزَفُون

شكل (2) نموذج على تقاطع النص والصورة عند الشاعر صالح الزهراني

(1) صالح سعيد الزهراني، ستذكرون ما أقول لكم، ط 1، من منشورات نادي جازان الأدبي، 1999م، ص 34-36.

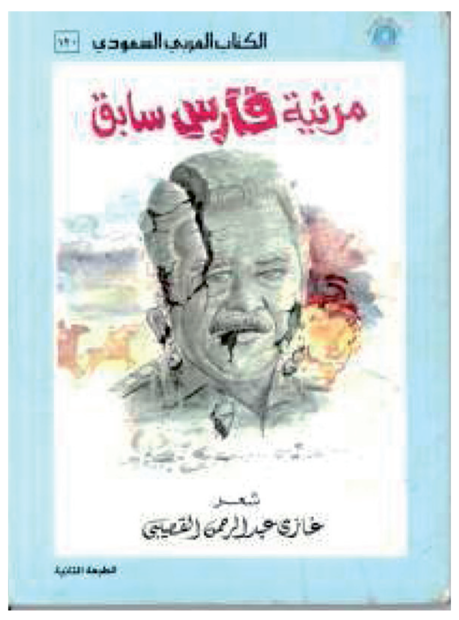
الشاعر هنا تحرك في نسج صوره الشعرية في النموذج السابق معتمداً على حركة الزمن التي تبدو عاملاً مشتركاً بين الصورة التشكيلية والعمل الشعري ؛حيث يتحدث النص عن النكسات التي مرت على أمته، وهي تتقلب من نكسة لأخرى في الوقت الذي يتجه جهدها إلى رقابات صارمة لا يستطيع معها اللسان أن ينطق أو يعبر بحرية عن العوار؛ مما يدفع الشاعر إلى التزام السكون والصمت على الألم (هاكم سكوني)، وتنعطف بعد ذلك رؤية النص لتذكّر عنوان الديوان الذي يجزم فيه الشاعر قبلاً أنه سيأتي اليوم الذي يتذكرون رأيه: (ستذكرون ماأقول لكم) والعنوان يستحضر أبعاد النص القرآني الذي يقول الله تعالى فيه على لسان مؤمن آل فرعـون: ﴿ فَسَتَذْكُرُونَ مَآ أَقُولُ لَكُمْ ۚ وَأُفَوِّضُ أَمْرِىٓ إِلَى ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ بَصِيرٌۢ بِٱلْعِبَادِ ﴾[1]، وكأن الشاعر يتنبأ بما سيكون، فهناك مجاذبة ظاهرة في تكوين الصورة بين العنوان المتناص مع الآية القرآنية والعمل التشكيلي والنص الشعري ؛كل ذلك دعم للرؤية التي آمن بها الشاعر .

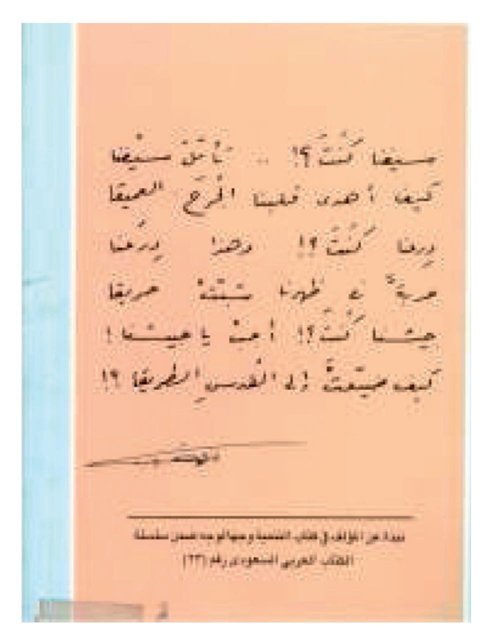
(2)

ويأخذ التلاقي بين الصور التشكيلية والنص الشعري المعاصر أبعاداً تكوينية أخرى عند الشعراء، حيث نرى منهم من يجعل مجاذبة لطيفة بين الصورة والنص الشعري من خلال تدعيمه لعمله الشعري بصورة تشكيلية على غلاف الديوان الأمامي؛ ثم تراه يجعل على الغلاف الخلفي للديوان نصاً يتجاذب مع معطيات الصورة التي وضعها على غلاف الديوان الأمامي؛ كالذي فعله غازي القصيبي في ديوان (مرثية فارس سابق) حيث نرى على الغلاف الأمامي صورة تحمل تشظيات فكرية تعبر بوضوح عن تصورات الشاعر الفكرية إثر حرب الخليج في أغسطس عام 2000م، وصورة الغلاف والنص الذي وضع على غلاف الديوان الخلفي يتعاضدان في نقل رؤية الشاعر عن الأحداث، حيث جاءت بهذه الصورة:

(1) سورة غافر، آية 44.

صورة الغلاف الأمامي لديوان (مرثية فارس سابق)





شكل (3) نموذج الصورة الموازية والنص الشعري على غلافي ديوان (مرثية فارس سابق) للشاعر غازي القصيبي

صورة الغلاف الأمامي لديوان القصيبي يمثل تشظي النموذج، ونلاحظ أن التشكيلي قد صاغه على شكل صنم مليء بالأخاديد، وتصوره وقد فُلق بسيف، وينزف كعلامة على بداية النهاية، وفي النص الشعري يصور النموذج ذاته حاملا ًسيفاً، يرتد إلى أعماق الذات التي كان يجب أن يدافع عنها .

وبإزاء هذه الصورة في البعد الخلفي للديوان نجد الشاعر يجتزئ من الديوان ما يتناسب تماماً مع هذه الصورة، حيث نجد أبياتاً مكتوبة بخط اليد، وهي من نص عنوانه (مرثية فارس سابق)؛ الذي جعله عنواناً عاماً لمجموعه الشعري، وهي تشي من طريق آخر بأن الرأي يمثل رؤية الشاعر أصدق تمثيل، ويشبه أن يكون توقيعاً على الرأي بخط يده:

سيفنا كنت ؟! .. تأمل سيفنا

كيف أهدى قلبنا الجرح العميقا؟!

درعنا كنت؟! .. وهذا درعنا

حربة في ظهرنا شبت حريقا

جيشنا كنت ؟! أجب يا جيشنا !

كيف ضيعت إلى القدس الطريقا ؟

(3)

ومن الشعراء من يجعل الصورة الدالة مدخلاً إلى نصه الشعري، لتشكل نصاً موازياً يسهم في توسيع وعي الدلالة لدى المتلقي، أوقد يسهم في تعميتها أحياناً ،كالذي نجده في ديوان (شظايا الورد) لعائشة جلال الدين؛ حيث جعلت مع كل نص شعري صورة تجريدية قد لا تتصل بمعطيات النص مباشرة، لكنها تتصل باتجاهه العام؛ فالنصوص الشعرية رامزة، فناسبت الصورة التي صاحبت النص الشعري هذا التوجه، ونضرب نموذجاً على ذلك بنص جعلت عنوانه (الحياة فصل واحد) حيث نجد النص البصري[1] على النحو الآتي:

(1) المصطلح أصبح شائعا في التعامل مع الفن التشكيلي، وقد استخدمه الباحثون كآمنة النصيري في كتاب: مقامات اللون مقالات ورؤى في الفن البصري، صنعاء، وزارة الثقافة، 2004م.



شكل (4) نموذج الصورة التشكيلية المصاحبة لعناوين الشاعرة عائشة جلال الدين

بينما نجد من النص الشعري المصاحب :

وأنا فيه كذَوْبٍ في انصهارات الشفق

التحام واغتراب

واكتناف للضباب

واجتراح للغياب

وهموم واضطراب

وانطلاق للعذاب

يستميل العمر قسراً نحو أفلاك اليباب[1]

---

(1) عائشة جلال الدين، شظايا الورد، ط 1، 2002م ، ص 21-24. والرسوم للفنان فايز الحارثي.

(4)

ومن الشعراء من يجعل الصورة مقابل نصه الشعري لتشكل بعداً يكشف أبعاد الدلالة ، كنموذج الشاعر إبراهيم صعابي في نص: (ورقة من أحزان جنوبي)، التي يقول فيها:

لــلآه فـعـل الـنـصـل فـي جـنـبـاتـي

ولـهـا اشـتـعـال الـنـار فـي نـبـضـاتـي

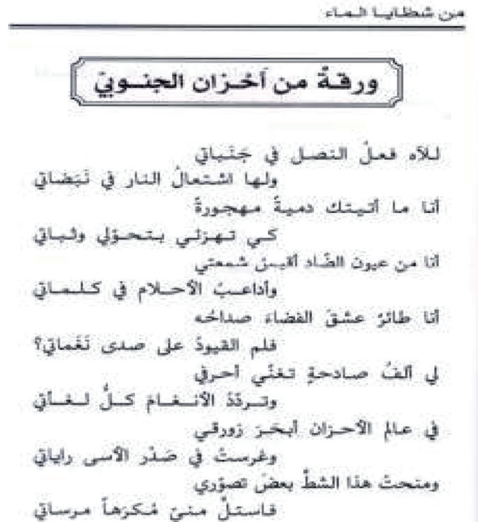
أنـــا مـــا أتـيـتـك دمـيـة مـهـجـورة

كـي تـهـزئـي بـتـحـولـي وثـبـاتـي

أنـا مـن عـيـون الـضـاد أقـبـس شـمـعـتـي

وأداعــب الأحــلام فــي كلماتي[1]

وهي تظهر بصورة متقابلة في العمل الشعري بهذا الشكل:



من شظايا الماء

ورقةٌ من أحزان الجنوبيّ

لِلآه فعلُ النصل في جَنَباتي
ولها اشتعالُ النار في نَبَضاتي
أنا ما أتيتك دميةً مهجورةً
كي تهزئي بتحوّلي وثباتي
أنا من عيون الضّاد أقبسُ شمعتي
وأداعبُ الأحلام في كلماتي
أنا طائرٌ عشقَ الفضاءَ صداحُه
فلمَ القيودُ على صدى نَغَماتي؟
لي ألفُ صادحةٍ تغنّي أحرفي
وترددُ الأنغامَ كلُّ لغاتي
في عالمِ الأحزان أبحرَ زورقي
وغرستُ في صدرِ الأسى راياتي
ومتحتُ هذا الشطَّ بعضَ تصوّري
فاستلَّ مني مُكرَهاً مرساتي



شكل (5) نموذج الصورة التشكيلية المقابلة للنص الشعري عند الشاعر إبراهيم صعابي

---

(1) من شظايا الماء، ط1، جازان، منشورات نادي جازان الأدبي، 2001م. واللوحات الداخلية للفنان خليل حسن.

ونلاحظ أن «البوصلة تشير إلى الشمال أو الجنوب، وبقايا حطام قارب تائه، وطائر يحلق بعيداً عن الغرق، ثالوث رمزي أراد من خلاله التشكيلي أن يعبر عن الحرية بعيداً عن القيود، والاتجاهات المرسومة «البوصلة» التي قد تحيلنا إلى طريق مسدود، أو ربما واقع مفروض يهدم أكثر مما يبني. وأعتقد أن الطائر/ الحرية في النص البصري التشكيلي يتجاوب كثيراً مع معطيات النص الشعري في صورة شعرية تشكيلية سريالية تصور الأحلام المموسقة بعيداً عن الإيقاع الرتيب لواقع ممل يرفضه الإبداع»(1).

والنص قد لا يتجاوب مع الصورة الرامزة تماماً إلا إذا رأينا أن الرابط هو جو الحزن الذي يسود الصورة والنص، حيث نرى الطائر الحزين بلونه الأسود يتحرك من وسط الركام في محاولة الانعتاق، لكنه يبقى أسيراً لدائرة مغلقة.

لقد رأينا في النماذج السابقة تطوراً ظاهراً لمفهوم الصورة الشعرية يفيد من طاقات الفن التشكيلي، والتصوير الضوئي، ورأينا الشاعر ذا رؤية بعيدة في وعي التلاقي بين أبعاد الصورة المتعددة، فيوظفها تارة مع عناوينه الشعرية داخل الديوان الشعري، وتارة مع نصه مباشرة، وأخرى يجعلها تتوازى على غلاف الديوان في التعبير عن رؤية العمل وتوجهه. وكل ما سبق يؤكد صعوبة دراسة الصورة الشعرية المعاصرة بعيداً عن المعطيات الحاملة للتجربة الإبداعية المعاصرة.

(1) الرأي هنا، قراءة للناقد التشكيلي علي مرزوق. وانظر في تفصيل الاتجاه التشكيلي السريالي: سارة نيوماير، تعريب رمسيس يونان ،قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر 2، لجنة التأليف والنشر، 1984م، ص 182-194.

المبحث الثالث:

الصورة التلفازية والعمل الشعري

يشهد عصرنا الحديث عدة صراعات تلقي بظلالها على المنتج الأدبي، بما يجعلنا لا نستطيع إلا أن نؤمن بأثرها في صناعة النص الذي قد يكون بلا شك متجاوزاً لمعطيات الصورة التقنية، لكنها تبدو مؤثرة فيه إلى درجة كبيرة، وذلك أمر يجعل عصرنا الحديث عصراً مختلفاً بكل ما تعنيه دلالة الاختلاف؛ إنّ في صناعة النص وإنّ في مستويات الطرح الفني؛ إذ تسهم التقنية المعاصرة في التأثير على الشعراء باعتبارها مستفزاً مهماً للإبداع، ومداراً لكثير من الصور الشعرية التي ينسجها الشاعر. فأحداث استشهاد محمد الدرة مثلاً التي هزت ضمير العالم، تصدر عن صورة تقنية التقطها المصور طلال أبو رحمة:



شكل (6) صورة أطلال أبو رحمة لأحداث مقتل محمد الدرة

تلكم الصورة حركت العمل الإبداعي المعاصر بما يمكن أن يكوّن سفراً إبداعياً كبيراً، يؤكد لنا أبعاد صناعة هذه الصورة للعمل الشعري؛ ونكتفي للتدليل على ذلك بنموذجين شعريين تماسا مع الحدث وعبرا عنه بفعل شعري موازٍ؛ فالشاعر عبد الوهاب آل مرعي له ديوان جعل عنوانه ذات الحدث: (الدرة قتله اليهود أم قتلهم)، وهو يبدو من خلال العنوان يتماس بصورة مباشرة مع تلك الصورة، وهو يوضح في نصه (جدتي والرصاص التافه) أنه التقط نصه وصوره المصاحبة من تقنية (التلفاز)[1]، يقول:

دمعة عذراء غطت محجري

عندما ..

قالت لأمي جدتي:

«يا فاطمة :

ما الذي يجري .. وفيم الفرقعة ؟!

ارفعي الأصوات في التلفاز أكثر ..

....

ومضى الشاعر يسرد الأحداث من مصدرها ذاك:

وابتدا قول المذيع :

لابساً صوتاً حزيناً ربما من دون ريق:

- هاهو الأقصى..

وهذي القدس أرض الملحمة

...

(1) اخترع الأسكتلندي جون لوجي بيرد عام 1926م أول جهاز تلفاز ميكانيكي بسيط، وعام 1928م التلفاز الملون. وفي نفس العام تمت أول عملية بث للتلفاز عبر المحيط من لندن إلى نيويورك.

وهناك،...

ها هو الطفل محمد ...هاهو (البرميل) يشهد

أنّ كف السلْم خانت..

من دماء الغدر صارت

منتنة(1)

الشاعر هنا، يلتقط الحدث ابتداء من التلفاز؛ فالصورة التلفازية هي المحرك الأساس لنصه ولديوانه عموماً، ونصه الشعري يسيره وفق مشاهداته لأحداث مقتل الدرة، ونرى صوراً شعرية منبثقة عن الصورة التلفازية كمشهد توقع الصراخ ومحاولة استنجاد الطفل وأبيه:

وهناك...

ها هو الطفل محمد ... ها هو (البرميل) يشهد

ولئن دللنا في النموذج الماضي على تأثر الشاعر في عمله الشعري بمعطيات التقنية إلا أن تعامله الفني مع الحدث قد أثقلته التقريرية التي استطاع الشاعر جاسم الصحيح في نصه (الانتفاضة قِبْلَتُنا والإمام الحجر) أن يتجاوزها رغم طول نصه الشعري. فقد انطلق من المشاهد ذاتها، لكنه أبعد فنياً، وانطلق بعمق في تحرير وتفتيق معطيات النص الإبداعية، مقترباً من الأحداث تارة ومبتعداً عنها تارة أخرى في تقص للصور الشعرية الموازية لتلك الصورة. وقد ملأ النص بعدة صور شعرية تتحرك في مدى التجربة، لكنّ الذي يهمنا هنا، هو هذه الصورة التي تشكل انبثاقاً ظاهراً ونثراً للمشهد التلفازي – والصورة في شكل (7) دليل عليه – حيث صاغها شعرًا ، يقول:

(1) الدرة قتله اليهود أم قتلهم، ط 1، دمشق، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1422هـ/2001م، ص 11-28.

كان (محمدُ) حقلاً يَشعُّ الطَرَبْ

كلَّما فَتَحَتْ نخلةٌ جيبَها

ورأى صدرَها عارياً

فاضَ من شَفَتَيْهِ الرُطَبْ

فجأةً ..

شقَّ نهْرُ الأزيزِ ضلوعَ الفضاءِ

وسالتْ غيومُ الرصاصاتِ ..

راحَ (محمدُ) يَنْدَسُّ في غنوةٍ من أغاني الطفولةِ

لكنَّما قَلْبُهُ لم يَزَلْ في الطريق

واستوى واقفاً بيننا كاملَ السُّخْطِ . .

....

حينما انحدرَتْ قَاذفاتُ (يهوذا) على عربات الأساطيرِ

سدَّتْ على روحِهِ الحقلَ بالطلقاتِ الجبانةِ

ظنَّاً بأنَّ الحصار يحجِّمُ جغرافيا الروحِ ..

راحتْ تمشِّطُ كلَّ النسائم

زعماًبأنَّ المناظيرَ تفتضُّ سرَّ العقيدةِ ..

لكنَّما نسمةٌ من بناتِ الندَى

شربتْ روحَهُ البكرَ واندلعَتْ من ثقوبِ القصبْ..(1)

وعند النظر نرى أن ثمة تعالقاً ظاهراً بين الصورة الشعرية والصورة التقنية تمثل في الآتي:

(1) ديوان ظلي خليفتي عليكم، ط 2، 2003م ، ص 50-52.

أولاً - استخدام التلوين حيث نرى في النص عدة ألوان، ونلاحظ أن اللونين الطاغيين في النص هما اللونان الأبيض والأزرق؛ وبالمقابل نرى أن النص الشعري يوظف اللون الأبيض والأزرق ذاتهما وألواناً أخرى أهمها بلا شك اللون الأحمر المنبثق من تداعيات الصورة:

- (لم يزلْ دمُها عالقاً بالرصيفِ،

وتنقصُهُم نشوةٌ بالأثيرِ تقودُ إلى آخر الازرقاقْ

- أشرقَ مشتعلاً في بياضِ الطفولةِ

ثمَّ انْثَنَيْنَا نجرِّدُ عنه البياضَ

لنُلْبِسَهُ كفناً من أهازيجَ حمراءَ

كُنَّا نحاولُ أن ندفنَ الطفلَ دون طفولتهِ ..[1].

ثانياً - تعدد الدلالات وانثيالات المعاني؛ فالصورة الفوتوغرافية لا تلبث تستخرج منها أفقاً دلالياً بتكرار التأمل فيها، ونص جاسم الصحيح طال حتى بلغ عدة صفحات، وكل صورة شعرية منها تشهد انثيالات دلالية متشظية .

ثالثاً - العمق الروحي والعاطفي الذي شهدته الصورة، التي هزت ضمير العالم كما ذكرنا، في حين أن نص جاسم الصحيح مملوء بجيشان عاطفي حمله الشاعر في روحه وقذفه في قلوب قراء نصه في عدد من الصور الموازية .

رابعاً - حملُ الصورة للقضية، فهذه الصورة من المشاهد المفصلية التي حركت القضية الفلسطينية، وأيقظت سبات العالم إلى خطورة ووحشية التعامل مع القضية من قبل يهود. والنص الشعري الذي عرضنا جزءاً منه، محتشد بعدة صور شعرية لافتة تنقل الرؤية بصورة تجعل من عمله نصاً متميزاً على مستوى كل النصوص التي تعاطت مع حدث مقتل الدرة.

(1) ديوان ظلي خليفتي عليكم ، ص 50-54.

ونرى أن تلك الصور التي عرضها البحث سابقاً تحمل عدة رؤى تمثل رؤية الشاعر، تنطلق من الصورة التقنية لكنها تحلق بعيداً لتطرح رؤى ترفع مستوى التأثر بالحدث عند المتلقي إلى آماد متباينة، باستخدام مثير اللغة بعناصرها المختلفة وبالصور المتعددة، ولعل في ذلك ما يقدم دليلاً آخر على صعوبة دراسة الصورة الشعرية المعاصرة بعيداً عن مؤثرات التقنية المختلفة.

وبعـد:

فقد حاولت الدراسة في الفصل السابق إثبات ملامح من التلاقي بين الفنون المختلفة؛ وهو مجال يحتاج إلى دراسات متعددة، والبحث إذ يقدم نموذجاً على ذلك التعاطي الانسيابي بين الإبداع الشعري والإبداع الفني في مجال التصوير التشكيلي والضوئي ليوصي بضرورة المقاربة بين أطياف الفنون المعاصرة التي تشكل حقيقة التجربة الشعرية المعاصرة التي تشهد تداخلات أجناسية ظاهرة، وقد سعت الدراسة إلى إثبات تطور معطيات التعامل النقدي مع الأعمال الإبداعية الحديثة التي تحتاج إلى أدوات نقدية متطورة تتواكب وتحولات النص. وتؤكد الدراسة على أن البقاء على المعطيات التقليدية - (الصورة أنموذجا) - قد يفقد العمل النقدي كثيراً مما يجب له.

وقد قدم الفصل السابق أيضاً دليلاً على أن كل عصر له سماته في تكنيك القصيدة؛ حيث رأينا تجدد الصورة بفعل عوامل التقنية كدليل على ذلك، حين يلتقط الشاعر صوره الشعرية من مشاهداته البصرية للتلفاز مثلاً كمثير للتجربة، وكمحرك فعلي لبنيات الصورة فيها، ونؤكد هنا، أن التقنية المعاصرة تؤثر بالفعل على نص الأجيال الشعرية المعاصرة التي تتجه في تعاملاتها الإبداعية إلى التقنيات المختلفة بصورة لافتة تستحق منا التفاتة نقدية مقاربة.

الفصل الثاني:
التقنيات اللانصية والتعالق التقني مع النص، وأثرها في الشعر المعاصر

يهدف هذا الفصل إلى دراسة التحولات التي يشهدها النص الشعري المعاصر في ظل التقنيات المتجددة، حيث يتناول إشكالية العلاقة بين التقنية والنص في محورين:

الأول: يعرض للتقنيات التي يسميها البحث (اللانصية) ويُقصد بها معطيات الحياة المعاصرة التي أثرت في ذهنية النص قبل أن يتخلّق نصاً شعرياً سوياً، إذ أسهمت التقنية المعاصرة في تغيير نمط حياة الإنسان المعاصر ورفاهه بما انعكس على النص. وفي هذا الإطار بحث في عدة نماذج لشعراء عبّروا عن الحياة الجديدة، وعن تلك النقلة التقنية التي شهدتها الحياة وانعكست بالتالي على شعرنة النص.

الثاني: يقترب أكثر من تأثير التقنية على النص الشعري، حيث يتناول المبحث العلاقة الجدلية بين النص والتقنية في تقاطعاتها المختلفة؛ حيث تماسّ النصُّ المعاصر مع التقنيات منذ ظهورها، إذ رأينا تجاذبات النص مع عدة تقنيات عرض لها البحث،كتقنية الطباعة وأثرها في شعر أمثال الشاعر سعد الحميدين وإبراهيم زولي وأحمد قران، وكتقنية الإذاعة والتلفاز والهاتف وتقاطعها مع نص شاعر مثل غازي القصيبي وجاسم الصحيح وعبد الرحمن العشماوي وحسن الزهراني. كما

تناول البحث تقنيات معاصرة أخرى أفاد منها الشاعر السعودي، كتقنية الكتابة الشعرية على (فيس بوك، والبطاقات الشعرية، واليوتيوب)، التي حضرت عند شعراء مثل أحمد الواصل ومحمد خضر الغامدي وعبد الرحمن العشماوي.

المبحث الأول:
التقنيات اللانصية وأثرها في تخلق النص الشعري المعاصر

يحاول البحث هنا، الدخول إلى العوالم الذهنية التي تكوّن النص الشعري، بتناول تأثير الحياة التقنية العامة على الشاعر، من حيث الاستجابة الذهنية لتداعياتها، وبحثُ مدى تأثيرها على نصه. وإذْ كان قد بات من الطبعي عند النقاد الإيمان بتأثير البيئة في الشاعر، ويدللون على ذلك، وهم على حق، بتأثير الصحراء في لغة الشاعر الجاهلي مثلاً، وتأثير الطبيعة الساحرة الأندلسية في رقة شعر الأندلس، فإن تأثير الأدوات التقنية التي يحياها الشاعر المعاصر في مأكله ومشربه ومركبه يبدو تأثيرها أبعد على المكونات الذهنية والنصية للشاعر، إذ أثرت تلك الحياة الجديدة على التكوين الذهني لنصه قبل أن يتخلق عملُه نصاً شعرياً سوياً؛ فالكهرباء، والغرف المكيفة، والسيارات الفارهة – ناهيك عن أدوات التقنية النصية – قد ألقت بتأثيرها في صناعة النص الذهنية قبل أن نتلمس تأثيرها على لغة النص وصوره وإيقاعه بما يفتح آفاقاً لدراسات موسعة عن تلك التأثيرات على بنية النص لغة وأدباً.

وسنقف هنا عند طرف من هذه المؤثرات، وهي تلك المركبات والشوارع –التي تتمثل فيها صنعة التقنية المعاصرة بكافة تجلياتها – والتي انعكس تأثيرها الكبير في النص؛ إذ شكلت منطلقات، ومناطق شعرية عبّر عنها الشعراء، باعتبار تماسها مع وجودهم ووجدانهم، بصفتها واقعًا يوميًا وفعلاً اجتماعيًا يؤثر في أرواحهم فيعبرون عنه شعراً.

تجدر الإشارة إلى أن مثل تلك المناطق الشعرية البسيطة قد تحقق رؤية شعرية مدهشة تشكل إضافة للمنتج الإبداعي، ومنطقة الإدهاش كما يؤكد ناقد مثل عبدالقاهر الجرجاني تكمن في أن تصنع من بسيط المعاني أبكارًا من الأفكار[1] ونتذكر هنا موقف الجاحظ الذي كتب عن الذباب قرابة ثمانين صفحة، ووقف ملياً عند أبيات عنترة التي قالها في الذباب[2]. إيماناً منه بأن حركة النصّ لا تقف عند حدود، وأن الصورة المدهشة للروح قد نجدها في بسيط الأشياء من حولنا إذا استطاع شاعر أو سارد ماهر أن يحسن استقبالها.

إن الجاحظ يثبت هنا أن مناطق الشعرية تتجاوز بساطة الأفكار، التي قد تشكّل منعطفات شعرية إنسانية مختلفة؛ فواحدة من إشكالات عملنا الأدبي العربي في عصور الشعر الأولى التي لمسها الجاحظ بوعي قد لا تتصل بالتجديد في الشكل، قدر ما تكمن في إنتاج الدلالات والمعاني. يقول في حديثه عن تجربة عنترة في وصف الذباب: «ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك

(1) دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر (ط 3، جدة، مطبعة المدني مصر، دار المدني، 1992م). والحديث في الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز ص 303، وانظر حول ذات الموضوع في الدلائل ص 401.

(2) الأبيات:

جادت عليها كل عين ثرة ... فتركن كل حديقة كالدرهم

فترى الذباب بها يغني وحده ... هزجا كفعل الشارب المترنم

غردا يحك ذراعه بذراعه ... فعل المكب على الزناد الأجذم

وهي في ديوان عنترة (بيروت، دار صادر) ص 19، وانظر شرحها عند مفيد قميحة، المعلقات العشر (ط1، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1991م) ص 182. وقد تناول الجاحظ الأبيات في كتابه الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون (ط 3، بيروت، لبنان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، 1969م) ج 3، ص 311.

المعنى من صاحبه... هذا إذا قرعوه به. إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه الشعراء[1].

وحين نقف في هذا المبحث عند الشارع وتقانته في تصور الشاعر المعاصر باعتباره صورة واقعية لنبض الحياة الجديدة من حول النص، فإن من تلك الأهداف التي يسعى البحث إلى تحقيقها البحث عن ملامح جديدة تستنطق حركة الحياة في منطقة غير مألوفة في الشعرية العربية. فالشاعر فيصل أكرم مثلاً سمى ديوانه (الصوت الشارع)، وهي وإن كانت تسمية لها أبعادها الشعرية الرامزة، إلا أنه قصد إلى تلك المقاربة بين الشاعر والشارع، يقول:

«صوت الشوارع»

مرة قلتُ القصيدة من هناك

ولم يكن جفن المدينة ناعسًا

«صوت الشوارع»

مرة جربت نفسي

بين أنفاس الذين أحسهم

يمشون في كلّ الشوارع ..

لم يكن يمشي معي إلا الرصيف

ولم يلملمْ ما تناثر من تفاسير وزيف

غير ابن جرح آخر

نهبت خطاه الدرب في طلب الرغيف[1]

(1) الحيوان ج 3، ص 311.

(2) الصوت الشارع (ط 1، الرياض، يوليو 2002م)، ص 106.

ظاهر أن الشاعر ينتج نصه في شارع الحياة، وقد جعل له لساناً ناطقاً، يعبر عن عدة حالات نفسية يعيشها في شارع يعد منطقة شعرية مشرعة وثرية عند المبدعين، حيث يمكن للروح الشعرية أن تلتقط منه عدة أحداث تبعث على الشعر، كما فعل فيصل أكرم هنا، حين سرحت به الأفكار وهو يتجول حول الرصيف مشغولاً بجراحه، ولم يقطع تفكيره سوى ابن جرح آخر نهبت خطاه الدرب في طلب الرغيف.

وليوسف العارف نص عنوانه (شرايين المدينة)، يتحدث عن الشوارع مشبهاً إياها بالشرايين، ذاكراً في ثنايا نصه (المراكب اليابانية، والأنفاق، والإشارات) وهي معطيات معاصرة لم يمنع تكوينها الذاتي المألوف من محاولة ضخ روح شعرية فيها، يقول:

(1)

الشوارع ...

تتمدد عبر المدينة كالشرايين ..

تربط بين القلب..

وبين الأطراف.

تتضاءل «الجسور» الراسيات .

أمام زحف المراكب «اليابانية»

وتغيض «الأنفاق» بما رحبت !!

«والإشارات» تعلن عن عجزها ..

حين يكتظ ما حولها..

بالعيون الناعسات ..

والنيون ..

وأنفاس المتسكعين ..

في «التحلية»!![1]

يتعاطى الشاعر العارف هنا مع حركة الشوارع إلى درجة استنفدت فيها تلك المشاهد قدرة النص الإيقاعية، فاستخدم مفردات لغوية حرص على ضمها وجمعها في نصه دون أن يفسح المجال لبعضها لمزيد تحليق للروح الشعرية العليا، فجاء النص ومنبعث إدهاشه تلك الصور الشعرية التي وظف فيها قوة اللغة التصويرية كقوله مثلاً: (وتغيض الأنفاق بما رحبت)، مفيداً من دلالة الآية الكريمة: ﴿... ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾[2].

وفي مقطع آخر للعارف نفسه، يبقى الشاعر أيضاً في تحريك نبض الشارع، ساعياً طاقته الفنية لجمع عدة أماكن لها بعدها النفسي عند الشاعر، لكن ذلك الحشد جاء على حساب المساحات الوجدانية التي كان يمكن للشاعر أن يفجر طاقاتها الكامنة؛ فالمؤكد أن تلك المسميات التي ذكرها، وجعلها في فضاءات سطرية مستقلة: (حراء، صاري، الشرفية) كل تلك مناطق مليئة بالشعر والوجد عنده، لكن الشاعر مرَّ عليها بقلق الفكرة التي حملها النص حين أراد أن ينقل بالشعر هماً متجاوزاً، محاولاً رسم صورة مقيتة لتلك الشوارع التي تئن منها الحياة، وهي:

مكسوة بالقار ...

لكنها «تبركنت»!!

أضحت لها «نتوءات»

(1) وعند الصباح لا يحمد القوم السرى (ط 1، جدة، 2008م)، ص 7.

(2) سورة التوبة، آية 118.

تشتكي منها المراكب «الأمريكية»!!

أوجعتْ كل شيء...

فارتمت ..

وانتهت..

بين

وبين !!

في «حراء»..

و«صاري»..

و«الشرفية»!![1]

وفي موقف آخر نرى الشاعر عبد الرحمن الشهري ينطلق من ذات الشارع، وليصف أدواته الجديدة، معبرًا عن حالة أخرى من حالات الحياة في المكان، تقترب أكثر من وحي الشارع الحقيقي، يقول:

ونحن الذين نشاهدهم

يصعدون إلى الباص عند الغروب...

سوف نكنسهم بمصابيحنا

ونكوّمهم خارج الذاكرة[2]

وهو الذي نراه في نص آخر يعبر عن مشاهد أخرى في ذلك الشارع، معرجاً على أدوات التقنية التي تتحرك عبر الإسفلت:

الشارع مزدحم بالسيارات

مرّ صبي لا أعرفه ...

(1) وعند الصباح لا يحمد القوم السرى، ص 8.

(2) أسمر كرغيف، (ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م)، ص 15.

مرّت امرأة...

مرّ كثير ممن أعرف

أو لا أعرف،

مرت سنوات

الشارع خال

إلا من سيارات

تصفع وجه الإسفلت،

إلا من قدمين تجوبان الشارع ...

بحذاء متهالك،

إلا من ثقب في قلبي

يسمح بمرور العالم(1)

يسجل الشاعر هنا لحظة شعرية هي أقرب ما تكون من نبض الحياة، حيث يصبح الشعر صوتاً إنسانياً ينأى عن تلك الأبراج العاجية. إذ الشاعر في عمق الحياة يعبر عن مَراءٍ تُحدث ثقوباً في القلب الحي كما يرى.

ويتابع محمد الدميني في نصه (علي/ يراسل عروة بن الورد) حديثه عن الشارع بواقعية تسجيلية، متحدثاً عن تلك الدعايات التي أغرقت المكان، مقاربًا ذلك المكان من حركة الصعلكة العربية من خلال استدعاء شخصية عروة بن الورد في أفق شعري رامز، يقول:

في الطريق إلى حي «جامايكا»

أغرقتنا الدعايات عن وجهها

(1) أسمر كرغيف، ص 19، 20.

المختبئ

حيث تسطو الكلاب خفاء،

وحيث الرياح كتاب دراسة.

رأيتك تشكو إلى «عروة» حال جامايكا.

الروب التي ألبستك ثياب الحجاز

فألبستها فقر عروة[1]

تقدم النماذج السابقة في جملتها صورة حية لاستنطاق حركة شارع الحياة عن قرب وتماس، حيث نلاحظ حركة الشارع في تصوير وتسجيل شعري يعكس لنا عناية الشعراء هنا باليومي، وهو ما يؤكده الناقد عادل ضرغام إذ يقول: «ربما كان الاهتمام باليومي جزئية أساسية لإثبات تحول الوعي من الداخل إلى الخارج، لأن رصد اليومي يجعل الذات تدرك أنه لا وجود لها خارج السياق العام»[2].

وهو تماس رأيناه ظاهرًا من خلال الشواهد النصية السابقة. وهي صورة نجد منسوبها ينخفض قليلاً في نماذج أخرى حاولت أن تقترب هي الأخرى من نبض الشارع، لكنها بقيت في الواقع بعيدة عن تصوير واقعه، كأنموذج عبد الله الخشرمي في نص (عاديات)، الذي يقول:

ينتحون بك الشارع الوهم

يزدردونك خوفاً

ومن كلّ فج عميق يجيئون

بين شحوب الزمان

(1) أنقاض الغبطة، (ط 1، الأردن، دار الشروق، 1989م) ص 2624.

(2) في تحليل النص الشعري، (ط 1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009م) ص141.

وبين رفات المكان

تلوحك العاديات

دبيباً من الريح

تسأل من أنت؟[1]

ومثله نموذج أحمد قران الذي تحدث عن الشارع الخلفي بحدس الشاعر المتعالي عليه، المستغرق في رؤيته الشعرية:

للشارع الخلفي عين لا تنام

وأغنيات صاغها زوار منتصف الظهيرة

عن غباء موجع يغتال صمت الآيبين

إلى مضاجعهم

ويسكن في عواطفهم

مواجعهم

ويحبو فوق جسر الوجد

ينشد ما استكان من الكلام المر

من بوح النديم إلى النديم[1]

في النموذجين حديث عن الشارع، لكنه حديث يتعالى، في واقع حاله، عن الشارع، ويحوم في فضاءات وجدانية مختلفة، وهي رؤية ترتقي شعرياً، لكن نبض الشارع الحقيقي فيها يكاد أن يختفي.

(1) وجهان للمنفى (ط 1، القاهرة، دار شرقيات، 2009م) ص 53.

(2) لا تجرح الماء، (ط 1، الكوكب، رياض الريس، 2009م) ص 122.

وقد يعمد بعض الشعراء للحديث عن جوانب خفية من شارع الحياة،كالذي فعله الشاعر جاسم الصحيح حين يشعرن (الأولمبياد) في ديوانه الذي حمل عنوان نصه: (أولمبياد الجسد)، مساوقاً بين الأولمبياد في شارع الرياضة وبين الأولمبياد الشعرية في وعي فني لافت، يقول:

أحذرك الآن يا (نجد)

ألّا قبيلة تحمي من العشق ...

لا خندق يوقف العابرين إلى القلب...

فاستسلمي للهوى

وتعالي نقيم على ملعب الليل(أولمبيادَ) الجسدْ

تعالي نقص شريط المساء

وقبلتنا شعلة البدء في المارثون المقامر

حيث السباق سباق اللذائذ في حلبات الزبد

هي الشهوة البكر عداءة في دمي

ما تزال تشق العروق

صعودًا إلى لحظة تنتمي للأبد

وأنا اللاعب الأزلي

أنا فاحص العضلات الفتية عبر امتحان الجلد

...

ولي زانة من رغائب

ترفعنا خارج الوعي

حيث نخلف قمصاننا شردًا

كالعصافير بعد السماء الأخيرة

ليس لها من بلد

...

وخلفي بنفسجة الروح تعصر زرقتها كالعناقيد

ثم تزف إلى جسدينا الكؤوس معتقة اللازورد

تعالي فقد ضاق حاضرنا بالنعيم المؤجل

حتى التبسنا مع الغيب

فيما نسميه: ميراث غد[1]

هذا النص يعد نموذجًا صالحا لما نأمله من تعاط إبداعي مع أدوات التقنية الحديثة والمستجدة، وأحسب أن قدرة الشاعر استطاعت أن تشعرن الحدث، وتذهب به في آماد بعيدة تشكل إضافة فعلية ذات دلالات جديدة يحتاج إليها النص المعاصر. فجاسم الصحيح في هذا النص ينطلق من حدث رياضي معاصر عابر قد لا يلفت غيره من الشعراء، لكنه يلتقطه في شعرية لافتة ليجعله عنوانًا لديوانه (أولمبياد الجسد) مشكلاً في نصه مجاذبة واعية بين الشاعر العاشق والحدث الجسد؛ فملاعب الأولمبياد يسخرها باتجاه الأفق الذي أراد (تعالي نقيم على ملعب الليل أولمبيادَ الجسدِ)، وسباق الـ(المارثون)، ينعطف به الشاعر وجدانيًا، وهو ما يفعله مع لعبة القفز بالزانة، (ولي زانة من رغائب... ترفعنا خارج الوعي) وهكذا يمضي الشاعر مقارباً بوعي بين معطيات الحدث المعاصر ليفتح به آفاقاً شاعرة حتى ينتهي إلى كأس الـ(أولمبياد) التي يجعلها خاتمة ذلك الوهج الوجداني:

---

(1) أولمبياد الجسد، (ط 1، الدمام، مطابع الابتكار،1421هـ ، 2001م) ص 91-94.

(ثم تزف إلى جسدينا الكؤوس معتقة اللازورد

تعالي فقد ضاق حاضرنا بالنعيم المؤجل

حتى التبسنا مع الغيب

فيما نسميه: ميراث غد)

لقد حرص الشاعر هنا، ألا تقيده تلك الأدوات عن ملء نصه بالروح الشعرية، فرأينا الشاعر يملؤها وجداً، ويبتعد بها عن الأدائية السطحية لتشكل التقنية بذلك حفزاً مهماً للنص.

حاولت النماذج السابقة بجمعها أن تكشف للقارئ أبعاد تأثير الحياة على وجدان الشعراء، مبينَة عن تلك التحولات الذهنية والمكانية عند الشاعر المعاصر، التي أثّرت في عطائه الإبداعي وأسهمت في تنويع تجربته. كما حاولت تلك النماذج التأكيد على أن الشعر لم يعد في تلك الأبراج العاجية، بل أصبح أكثر قرباً من الحياة وأشد إحساساً بنبضها ومشكلاتها.

لقد رأينا الشعر يتناول طرفاً من الحياة المعاصرة التي أسهمت التقنية في صناعتها، حيث تلك الشوارع التي تكاد أن تختلف عن مفهوم الطريق الذي كان شائعاً في التجربة النصية القديمة، إذ هو شارع تصفعه السيارات كما يصوره الشاعر عبدالرحمن الشهري، وتئن منه المراكب كما يقول العارف. وهو شارع ليس مليئاً بالحياة والحركة وما فيها من ومضات شاعرة فحسب، بل هو مليء أيضاً بمعطيات تقنية جديدة قاربها الشعراء في نصوصهم، وصوروا شارعاً مختلفاً عن الطريق المألوف التي عرفها الشاعر القديم، «فهي شوارع كما صورتها النماذج السابقة: «مكسوة بالقار، لكنها تبركنت»، وهي«تتمدد عبر المدينة كالشرايين» ومزينة بالأرصفة: «لم يكن يمشي معي إلا الرصيف» كما أنها شوارع تتحرك فيها التقنية الحاملة للحياة الجديدة: «الشارع مزدحم بالسيارات، تشتكي منها المراكب

الأمريكية، تتضاءل الجسور الراسيات أمام المراكب اليابانية». كل ذلك وهي مزينة بأدوات تقنية تنظم حركة الحياة، لكنها مستفزة لحركة الشاعر الذي يمر بها: (و«الإشارات» تعلن عن عجزها../ حين تكتظ ما حولها ../ بالعيون الناعسات..»). ولم ينس الشعراء أيضاً أن يصوروا الدعايات والإضاءات التي تغرق جنبات المكان «في الطريق إلى حي جامايكا/ أغرقتنا الدعايات عن وجهها المختبئ».

وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء المعاصرين قد تحدثوا عن كثير من الأدوات التقنية المعاصرة حتى ليخيل للناقد أنهم لم يدعوا شيئًا يحيط بهم من أدوات الحياة الجديدة إلا حاولوا إخراج طاقته، وتصوير وقعه على وجدانهم الشعري[1] على أننا يجب أن ننبه المتلقي إلى أن تلك المعطيات التقنية المعاصرة قد تثقل التجربة، وتفقدها رواءها الشعري، ولاسيما عند كثير من شعراء قصيدة النثر إذ لا يعدو الحديث عنها الذكر والتسجيل في الأغلب دون أن تسهم في حفز النص لمناطق شعرية جديدة، فتكون بالتالي أقرب إلى التسجيلية منها إلى الإبداعية النصية[2]. والواقع أن استدعاء هذه الأدوات التقنية يجب ألا يكون لذاتها، بل يحسن أن يعتمد عليها الشعراء في تكوين نص أدبي متجاوز. وقد رأينا في بعض النماذج السابقة من أشبع هذا الاستدعاء التقني بإفاضات شعرية مميزة ومنهم دون ذلك؛ فالمواجهة الشعرية لهذه التقنيات الحياتية تكشف عن تفاوت ظاهر في التعامل مع أدوات التقنية اللانصية، فبينا تجد شاعرًا تقيده تلك الأدوات فتبدو في النص نشازًا شعريًا يشبه ولع البديعيين بالمحسنات في العصور المتقدمة، نجد آخرين يرتقون على تلك الأدوات، ويبنون منها عملاً شعريًا متميزاً .

(1) انظر نماذج من ذلك عند عيد الخميسي، البوادي (ط 1، بيروت، الانتشار العربي، 2007م)، ص 31. وفيصل أكرم، الصوت الشارع، ص 4، 7. و محمد خضر، المشي بنصف سعادة، ص 60.

(2) انظر من نماذج ذلك في ديوان المشي بنصف سعادة، نصوصاً مثل : توما ص 25، وأفلام (جينيفر لوف هوييت) ص 41، وقناة (فوكس)، وعمر الشريف ص 48.

وقد ركز المبحث هنا على كشف أمرين: أولهما، ما توحي به النصوص من تأثير الحياة المعاصرة على البعد الذهني عند الشعراء الذين اقتربوا من حياتهم الجديدة وعبّروا عن تأثيرها في أرواحهم الشاعرة، والأمر الآخر، تأثير تلك المناطق الشعرية الجديدة على البناء الفني لغوياً وصورياً، مما يعبر عن منحى شعري جديد في الرؤية الشعرية المعاصرة، وهو مبحث أحسبه مهماً ومؤسساً لمبحث تال يغوص في الأثر المباشر للتقنية على حركة الشعر المعاصر.

المبحث الثاني:
التقنيات النصية وتوظيفها في العمل الشعري المعاصر

تقترب الدراسة في هذا المبحث من أثر التقنية المباشر في حركة النص الشعري وتعالقها معه من خلال تناول التقنيات النصية التي تداخل معها النص كالطباعة والمذياع والتلفاز وأجهزة الهاتف، وصولاً إلى حوامل النص وأدوات التلقي المختلفة التي أثّرت هي الأخرى في صناعته كالبطاقات الشعرية، والفيس بوك، واليوتيوب. وإذ تثور جدلية شبه دائمة بين النقاد حول تأثير أدوات التقنية على العمل الشعري بين مؤيد ومتحفظ، يحسن بنا أن نؤكد بدءاً أن التقنية لم تعد ترفاً في العمل الشعري المعاصر بل هي طرف فيه، إذ إنها فعل مؤثر في أدائه وتكوينه. وهو أمر يدفعنا إلى جدلية الأدب والتقنية، وهل الأدب المعاصر مازال فعلاً وجدانياً ذهنياً صرفاً؟! أو أن التقنيات المعاصرة التي تتبع ولادة النص تسهم هي الأخرى بدورها المهم في صناعته؟! وهي جدلية تعيد إلينا أيضاً نظرية الطبع والصنعة التي ترتبط بفلسفة العمل الإبداعي القديم، لاسيما أن نقاداً كباراً يكادون ينكرون الطبع المطلق؛ بأن «كل عمل فني هو عمل متعدد الصفات قد شقي صاحبه في إخراجه، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد»[1] ونحن بحاجة إلى استجلاب تلك الرؤية، حين نسعى في هذه الدراسة إلى متابعة التحولات التي تمس

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي (ط 8، القاهرة، دار المعارف،) ص 20.

العمل الأدبي في ظل معطيات تقنية متجددة، بدءاً من آلات الطباعة وأثرها في تحرير النص، وانتهاء بالنص الشعري عبر تقنية (اليوتيوب) الذي يعتمد على قدرات متعددة أهمها الصوت والصورة ثم الكلمة. ولأجله فإننا نود أن نؤكد هنا أن مصادر صنعة الإبداع لم تعد مقتصرة على القراءة والتنقيح والمراجعة والقارئ الضمني أو القارئ المبدع، بل أصبحت في ظل التقنيات المختلفة تأخذ أبعاداً أخرى لا تقل أهمية عن تلك.

يعرض هذا المبحث للنص وأدوات التلقي له. ومعلوم أن التلقي يشكل أهمية كبيرة في الاشتغالات النقدية المعاصرة[1]. بل إن أمثال (ديفيد بليخ) ومدرسته يرون المعنى الحقيقي للنص عند القارئ[2].

وهو تلق تطور كثيرًا في ظل معطيات حركة التقنيات الحاملة للنص، حيث أسهمت عدة تقنيات في حمل النص المعاصر، وهي تعد امتداداً متطوراً لأدائيات النص منذ أن كان شفاهياً سماعياً تحمله الرياح كما يقول الشاعر الأول، وصولاً إلى الكتابة التي شاعت فيما بعد العصر الجاهلي تحديداً، وانتهاء إلى أدوات التلقي المعاصرة التي ظهرت مع الطباعة وأجهزة الحاسوب، والهاتف المحمول وما تبع ذلك من أدوات التقنية. وسيتناول البحث أهم التقنيات النصية التي تقاطع معها النص الشعري السعودي المعاصر، وتتمثل في (الطباعة، الإذاعة، التلفاز، الهاتف، الفيس بوك، اليوتيوب).

(1) انظر مثلا كتاب: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات (ط 1، الدار البيضاء، المغرب، بيروت ،لبنان المركز الثقافي العربي، 2001م). وكتاب علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (ط 1، الأردن، دار الشروق، 1997م).

(2) انظر: (نظرية التلقي والنقد القائم على استجابة القارئ)، كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، إعداد د.ك.م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب (ط 1 القاهرة، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، 1996م) ص231.

ولعلي أحرر بداية الرأي في تلك الجدلية التي تقوم على سؤال: هل تؤثر الأدوات الحاملة للنص في النص ذاته، أو أنها أداة ناقلة لا تأثير لها؟! والواقع أن النص الشعري تأثر بأدوات التلقي له على مدى تاريخه؛ فالقصيدة الشفاهية كما نعلم كانت تعاب بتعدد الروايات التي تغير وجه الدلالة في الغالب، حيث كان الحفظ يسهم في خرم كثير من دلالاتها، ويسهم التلقي الشفاهي في إضافة أو انتحال معان ربما تغير رؤية الشاعر، وكان مثل ذلك عاملاً مهماً في ظهور قضية الانتحال والشك في الشعر الجاهلي في النقديات العربية الحديثة[1]. وحينما انتقل التلقي لطور التدوين تجاوز النص ظاهرة اختلاف الروايات، وأصبح النص في ظل ذلك يتمتع بعدة مميزات في تشكيله، وظهر معه الشكل التناظري الذي تكتب به النصوص التقليدية إلى يومنا.ومذ ظهور الطباعة وانتشار أدوات التعامل مع النص وكتابته تقنياً، بدأ حيز التشكيل يأخذ أبعادًا أخرى متطورة بفعل تطور وتعدد أدوات التلقي، التي لم تلق بظلالها على شكل النص فحسب، بل تحول جزء كبير من القصيدة عند كثير من الشعراء إلى صناعة تعد امتدادًا لمدرسة عبيد الشعر أو من يمكن تسميتهم (محترفي صنعة الشعر) أمثال زهير ومن سار على منواله[2] ولعل هذا هو ما قصد إليه محمد عبد المطلب حين يقول: «تؤدي ظواهر الطباعة دورًا بالغًا في إنتاج المعنى في شعرية الحداثة...»[3].

(1) انظر تفصيل قضية الانتحال: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، (ط 4، القاهرة، دار المعارف، 1969م) ص 247-248.

(2) انظر من مراجع تلك المدرسة: محمد بن لطفي الصباغ، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، (لبنان، المكتب الإسلامي للنشر 1983م).

(3) مناورات الشعرية (ط 2، القاهرة، دار الشروق، 1996م) ص 77.

(4/1)

نشير هنا إلى تأثير الطابعة على العمل النصي. وقد ظهرت منذ وقت مبكر من عصرنا الحديث، لكنها بقيت في منطقة الإدهاش، وبقيت الطابعة تقترب من الناسخ اليدوي القديم، حتى بدأت حركات التجديد في القصيدة العربية، من منتصف القرن العشرين الماضي بتجارب لمجموعة من الشعراء كنازك الملائكة والسياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وبدأ النص الشعري الذي يكتب على شعر التفعيلة[1] يأخذ أبعاداً وفضاءات تشكيلية جديدة ساعدت الطباعة في تطورها، حيث توسعت ظاهرة التشكيل البصري في النص الحديث[2]. ذلك النص الذي عملت فيه التقنيات الطباعية المتجددة عملها في رؤية النص وتحويره، وخاصة بعد أن بدأ الشاعر ذاته يكتب نصوصه ويراجعها على أجهزة الكمبيوتر التي أتاحت له فرصة أكبر لصنعة أوسع للعمل الشعري. وإذا كان تاريخنا الأدبي يذكر حوليات زهير ومدرسته، فإني أجزم أن الصنعة الشعرية المعاصرة قد انتقلت بالطباعة وما يحيط بها إلى بعد أوسع، ألقى بظلاله الظاهرة والخفية على العمل الشعري. ولا يتصل الأمر في الواقع بتغير نمط التلقي، بل يتصل بذات النص الذي يتطور كثيراً عند الشاعر، وتسهم التقنيات الطباعية مثلاً في تغيير ملامح النص ورؤيته. وحين ننظر إلى نماذج منه عند بعض الشعراء المعاصرين سنرى أن الطباعة قد

(1) يميل البحث إلى اختيار تسمية هذا اللون الفني بشعر التفعيلة مخالفاً بذلك رأي نازك الملائكة ومن تبعها في تسميته بالشعر الحر؛ إذ إن هذه التسمية ليست منصفة إذ هي ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي (free verse) المنقول عن المصطلح (vers libre) وهو مصطلح فرنسي. والشعر الحرّ في الآداب الأجنبية هو الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية.وتسمية (الشعر الحر) كما يرى صلاح فضل تسمية قديمة ثم اصطلح بعد على تسميته بشعر التفعيلة .انظر :أساليب الشعرية المعاصرة، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 8م، ص 48). وانظر تفصيل الموضوع في كتاب الباحث: «شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة،) ط 1، أبها، منشورات نادي أبها الأدبي، 2008م)، ص 70-75.

(2) ممن تناول التفصيل في الظاهرة : محمد الصفراني، في كتابه التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (ط 1، المغرب ولبنان، المركز الثقافي العربي ، 22008م).

أحدثت نقلة في رؤية النص بصرياً، حيث يسعى الشاعر إلى المقاربة بين أدائية النص وتلك الدلالة التي أرادها، ولعلي أقف هنا بشيء من التوسع عند نموذج واحد، يتمثل في ديوان الشاعر سعد الحميدين "وللرماد نهاراته"، الذي عمد فيه إلى صنعة شعرية ظاهرة تتكئ بالطبع على تقنية الحاسوب والطابعة، حيث أكثر الحميدين من اعتماد الإيقاع البصري في أكثر من ثلاثة وعشرين موضعاً من ديوانه المتوسط الحجم، وقلما تجد صفحة إلا وفيها إيقاع بصري أو أكثر جاء على مثال قوله:

- لعل المكان استدار استداااااار[1]

- لدي النصو.......و...ص

(أبيع ..أبيع)

أنادي صراخاً

(حراج.. حررررررااااااج)[2]

ومثل تكرار كلمة (نعم) في نص له ستاً وعشرين مرة مشكلاً منها جبلاً من النعم وخاتماً بنعم مقطعة، إذ جاء النص على هذا النحو:

رتّب ونقب كتب القراءة والحساب، واقرأ أنابيشاً من الحفْر

السياسي موغلاً عمقاً بلاءات ثلاث

لا........

(1) وللرماد نهاراته، الأعمال الشعرية (ط 1، دمشق وبيروت، دار المدى، 2003م)، ص 438.

(2) وللرماد نهاراته، الأعمال الشعرية، ص 442.

لا........

لا........

...

دارت كما الحلقات تثقب في الهواء وعبر موجات الأثير

تبدلات اللاء بالجبل النعم

نعم

نعم نعم نعم

نعم نعم نعم نعم

نعم نعم نعم نعم نعم

نعم نعم نعم نعم نعم نعم

نعم نعم نعم نعم نعم نعم

ن

ع

م[1]

النص يحمل بعده السيميائي في الخروج من التشكّل إلى الدلالة، حيث تلك النعمات التي ترتبط بالتنازلات العربية (النعمية)، التي اتسعت في رأي الشاعر، لتكون جبلاً من النعم، وهي لاتصل إلى نهاية، فنهايتها أن تتمزق تلك النَّعم، كما صورها في نهاية رسمه الشعري.

(1) وللرماد نهاراته، ص 488.

وفي هذا الشاهد وما سبقه من شواهد نرى الحميدين قد بنى ديوانه الكامل على تلك التقاطعات البصرية التي تكشف تأثير أدوات الطباعة على عمل النص، وهو معمار فني عمد إليه الشاعر ليحاول به ردم الهوة والمقاربة بين تجربته الفنية وبين المتلقي، مستخدماً شتى طاقته في دعم آليات التلقي بما انعكس على المعنى، وهو نمط كتابي يلغي جزءًا من قيمة التلقي الشفاهي، ويجعل مدار التلقي قائماً على الرؤية البصرية، وبغير ذلك فإن من الصعوبة الوصول إلى تكهن التجربة. وهذه التجربة تثبت إفادة الإبداع من المخزونات الثقافية المتعددة، إذ رأيناه يفيد من المعمار الهندسي في بناء النصوص الشعرية، كما يفيد من الرسم التشكيلي والمسرح والفنون المعرفية.

وهي – في العموم – تجربة تقترب من نبض الحياة العامة، حين يصور نفسه في حراج بيع النصوص، كما رسم بالتكرار حالة الاستدارة. على أن بعض التشكيلات الطباعية لديه قد يجد الناقد صعوبة بالغة في الربط بينها وبين الدلالة كمثل قوله:

تركات.. تركات.. تركات خزنتها حوصلات القهر

والحسرة آمادا لها في القرب/ البعد شجيرات

مسها رأس الجفاف، نظمت رقعة الـ(تركات)

بالبصمة في كل الجهات

بصمة

ب

.

بصمة صـ...م ..بصمة

.

.

.

ـة

بصمة[1]

فإذا ما تجاوزنا هذا الديوان الذي شكل نموذجاً عاماً على الظاهرة، فسنرى أن التجربة الشعرية العربية تغنى بنماذج كثيرة، وظف الشاعر فيها طاقة الطباعة في رسم وعي الدلالة،كالذي نجده عند الشاعر إبراهيم زولي وهو يقطع الكلمات بما يتسق مع رؤيته الشعرية:

هو ذا

ي

ت

ك

س

ر

خلف الرغيف

يحيك قميص البلاهة

في

الليل

فيما الملامح

تخرج عارية

باتجاه

الفناء[1]

(1) وللرماد نهاراته ،الأعمال الشعرية، ص 478.

(2) الأجساد تسقط في البنفسج (مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2006م)، ص 78.

وفي نموذج آخر يرسم زولي مشهداً يعتمد على تقطيع المفردة، بما يؤكد أن الشعراء يقصدون إلى ذلك الربط بين التشكيل الطباعي والدلالة، حين يقول:

تأمله بعض أترابه

ثم قالوا:

هنا أنت؟

قادوه صوب

ممالكهم

ثم في

لحظة شنقوه

ش

ن

ق

و

هـ[1]

في النموذجين السابقين لإبراهيم زولي نرى حالة التكسر تستدعي تقطيع المفردة، مستفيدًا ولا شك من تسهيلات الفعل الطباعي، حيث جاءت مفردة (التكسر) ممزقة الأوصال، والتشكيل هنا ذو دلالة سيميائية ظاهرة بما يكفي، لكن الجانب الإبداعي يبرز بفنية أكبر في نموذجه الثاني الذي كرر فيه مفردة (شنقوه) ليرسم بالتشكيل الطباعي والكلمات المقطعة حالة الشنق.

(1) تأخذ من يديه النهارات، (ط 1، الدمام، من إصدارات نادي الشرقية الأدبي، 2008م) ص 92 .

ولعلي أختم بنموذج عمل فيه الشاعر سعيد بادويس على اتجاهين فيما نحن بصدده؛ الأول أنه بنى الديوان تقريباً على فضاءات صراع البياض والسواد؛ فالمداد الكتابي لا يشغل من الصفحة إلا جزءاً يسيراً، في حين يحيط الفراغ بجزء كبير من الصفحة، والاتجاه الآخر عنده يتمثل في الرسم بالكلمات، يقول في نصه (الهاوية):

في نقطة صادروا أ

ل

ف

هـ

في نقطة صادروا د

ا

ل

هـ

في نقطة صادروا م

ي

م

هـ

في نقطة قفصوه إلى جنة ا

ل

ح

ي

و

ا

نْ

0

0

0

0

0[1]

نلاحظ هنا تشكيلين طباعيين[2]، الأول، في تقطيع مفردات ورسم كلمات متقطعة تحمل دلالات لها مستقرها الدلالي عند الشاعر وحده، والثاني صراع البياض والسواد على صفحة الكتابة، وهو صراع ليس اعتباطياً عند الشاعر،كما أن له قيمته عند الناقد المهتم، يقول عبد الرحمن تبرماسين «المساحات البيضاء (الفراغات) الجلية التي يتصارع فيها مع الأسود باعتباره ناطقًا والناطق حي يتحرك ينتج الدلالة. أما الأبيض فيفرض على القارئ (المتلقي) أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة»[3].

والنماذج السابقة في جملتها تقدم دلالة على تأثير آلات الطباعة على نص الشاعر المعاصر، إذ أسهمت في نمو عدة ظواهر شعرية صاحبت عمل هذه التقنية.

(1) سعيد بادويس، نكهة الموت المصفى (مطابع ألوان، الرياض، الطبعة الأولى 1417هـ،1197م) ص 81، 82.

(2) انظر نماذج أخرى على التأثير الطباعي في النص السعودي عند عبدالله الخشرمي، ذاكرة لأسئلة النوارس (ط 1،جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1990م) ص 17، 19، 20، 34، 35، 38، 79. وانظر نماذج أخرى عند: محمد مسير مباركي، منسك للسريرة في حرم الرمل(ط 1، القاهرة، دار الفرسان)، ص 13، 21، 29. وإبراهيم زولي في ديوانه (الأجساد تسقط في البنفسج (ط 1، القاهرة،مركز الحضارة العربية، 2006م)، ص 78.

(3) انظر: العروض وإيقاع الشعر العربي(ط 1، القاهرة، دار الفجر، 2003م)، ص 101-102.

(4/2)

فإذا ما اتجه البحث إلى أداة تقنية أخرى تماست مع النص المعاصر، وهي تقنية **الإذاعة**، فواقع الأمر أن تأثير الإذاعة قد يكون محدوداً على النص فيما يتعلق بالجانب الأدائي، إذا استثنينا جانب الإلقاء والإنشاد وأثرهما في التلقي، بيد أن التأثير الذي نلمسه للإذاعة يكمن في تأثيرها كفعل ثقافي جديد وظفه الشعراء في بناء نصوصهم، فلفظة (المذيع والمذياع) نجدها حاضرة عند الشعراء المعاصرين، كنموذج غازي القصيبي الذي يستخدم المفردة في نص له بعنوان (بعد سنة)، إذيقول:

هل مرت سنة ؟!

عندما خضنا مع

المذياع حطين الجديدة .

عندما عشنا مع المذياع

مجد القادسية

عندما بشرنا المذياع

بالنصر على وقع الأناشيد الشجية

عندما خلفنا المذياع

ما بين الرمال

جثثاً خرت بلا مجد

وأشباه رجال(1)

....

(1) المجموعة الشعرية الكاملة، ص 303، 304.

لقد استطاع الشاعر هنا أن يفعّل مفردة (المذياع) كدال رمزي عميق الدلالة. والذي ننبه إليه هنا أن الشاعر لم يوظف هذه التقنية على هامشه النصي، بل رأيناه ينطلق من مفردة المذياع باعتبارها محور العمل الشعري عنده والمستفز النصي لديه، حيث كان القائد هناك يعتمد على المذياع لإشعال جذوة المعركة والتذكير بأمجاد حطين والقادسية، بيد أنه لم يلتفت إلى الفروق الحربية بين حرب الأمس واليوم، لنرى الشاعر يجعل المذياع سبباً في النهاية والهزيمة: (حينما خلفنا المذياع ما بين الرمال جثثاً). والحق أن إسقاط الهزيمة على المذياع لم يأت اعتباطاً من لدن الشاعر، بل كأنه قصَد إليه لإيضاح أثر فعل التقنية الإعلامية على معطيات الحرب، حيث أسهم المذياع في شحن الفراغ؛ فالمذياع يعد مفردة مركزية في النص، وكلّ المفردات اللغوية تستجيب لتداعياته، لذا نرى الشاعر يكرر مفردة المذياع أكثر من مرة في النص لتناوش الدلالة مع المفردات الأخرى التي جاءت مساندة لهذه المفردة المحورية.

وقريباً من ذلك التصور، ولكن في بعد آخر نجد جاسم الصحيح يوظف (المذياع) في نص (شظية من مرآة بيروت)، يقول:

ونحن نطوف بالأطلال

حراساً إلهيين

عبر الحبر والأقلامْ

نجيل حصاننا الوهمي

حول جنازة الذكرى

فتسقط حولنا الأوهامْ

ونسكب في قناني الوقت

ما يتقيأ (المذياع)

من حمم ومن ألغامْ

ويمضي العام

يحمل حزننا العربي

منطلقاً وراء العامْ(1)

النص يفتح بالمذياع مدخلاً شعرياً جديداً يوحي لنا بأنه قد استقى فكرة النص من ذلك المذياع الذي يتقيأ برأيه الحمم والألغام، فيكرس بذلك للحزن العربي.

إن التقنية هنا تسعى لتكوين مناطق دلالية جديدة تفتح للنص أفقاً في مجال نسج الصور الجديدة؛ فالمذياع ليس آلة تقنية ناقلة فحسب، بل هو فاعل في الحرب، يلقي عليه الشاعر القصيبي تبعات الهزيمة في حرب 67. كما نرى الشاعر الصحيّح يصنع به صورًا شعرية بالغة الدلالة ليراه في لحظة الحزن التي تغلف النص يقذف ويتقيأ حمماً وألغاماً، وهو هنا يكني عن وضع بيروت حينذاك،كما أنه يخرج في نصه من بيروت إلى الوضع العربي، متكئاً على المذياع كتقنية تبدو واحدة من مستفزات كتابة النص عنده، كما هي واحدة من عوامل بث الأحزان العربية.

(4/3)

أما **التلفاز**(2)، فيعد من أهم الأدوات التقنية التي تأثر بها النص الإبداعي المعاصر. والواقع أن تأثيره بات مشاهداً، حيث نرى الشعراء يلتقطون أحداثهم

(1) أولمبياد الجسد، ص 156.

(2) التلفزة: «الرؤية عن بعد، والتلفزيون:جهاز نقل الصور والأصوات في وقت واحد بواسطة تيارات كهربائية وموجات هرتزية، عربيّةُ: الرائي والتلفاز» انظر معجم النفائس الوسيط ص 131، وقد اخترع الاسكتلندي جون لوجي بيرد عام 1926م أول جهاز تلفاز ميكانيكي بسيط، وعام 1928م التلفاز الملون. وفي نفس العام تمت أول عملية بث للتلفاز عبر المحيط من لندن إلى نيويورك.

الشعرية من شاشة التلفاز، بما يمكن أن نقول إنه أصبح به يقوم مقامًا يشبه الطبيعة المستفزة لوجدان الشاعر الأول. وهو يأخذ في تأثيره مسارين؛ أحدهما تأثير التلفاز كمستفز ومثير للإبداع بما تفتحه المشاهدات من بعث شعري، وثانيهما تأثيره في بنيات النص الشعري اللغوية والصورية.

ففي **المسار الأول**: نرى الشاعر عبد الرحمن العشماوي مثلاً في نصه (غِبَّ يا هلال) يعرض لمقارنة بين واقعين شاهدهما في (التلفاز)، يقول:

إني لأعجب يا هلال

يترنح المذياع من طربٍ

وينتعش القدحْ

وتهيج موسيقى المرحْ

والمطربون يرددون على مسامعنا

ترانيم الفرحْ

وبرامج التلفاز تعرضُ لوحةً للْتهنئَهْ

(عيدٌ سعيدٌ يا صغارْ)

والطفلُ في لبنانَ يجهل منْشَأهْ

وبراعم الأقصى عرايا جائعونْ

واللّاجئونَ

يصارعوْن الأوْبئَهْ[1]

وفي حوارية شعرية نرى شاعرًا آخر يستلهم من الشاشات نصاً، يقول:

(1) ديوان يا ساكنة القلب (ط 3، السعودية، مكتبة العبيكان، 2007م)، ص 11.

ماذا ستراقب في الشاشات ؟

- سأراقب تجربة الزوار

وخطة تغطية تتأتى بالنزوات[1].

وفي ذات المسار، يتناول الشاعر فيصل أكرم في نص له مشهداً تلفازياً يعرض مغالطات سيرة المهلهل التي عرضت كمسلسل مشاهَد، يقول:

سيفعل بك، أيها المسافر حيناً

كما فعل «الدراميون» بسيرة المهلهل

ذلك البطل الذي

صوروه نذلاً، في آخر العمر

تصوروه مثل نفوسهم..

وجعلوا من أسطورته الكريمة مضماراً

للتشفي

والتعالي من الدون

بذريعة التقويم، والوعي المدجن بالرضا

وما ينبغي أن يكون ..[1]

أحسب أن النصوص السابقة قد كشفت تأثير التلفاز على بناء النص، الذي يبدو - بما يعرضه من مشاهد - محركاً فعلياً للتجارب الشعرية، التي تتعدد أمام الشعراء ليلتقط منها كلّ شاعر ما يثيره ويحفزه للإبداع.

(1) فيصل أكرم، الصوت الشارع، ص 29.

(2) الصوت الشارع، 137.

المسار الثاني: توظيف تقنية التلفاز في بنية النص ، كالذي نجده عند الشاعر عبد الوهاب آل مرعي وهو يصور مشهداً تلفازياً بعمل شعري، يقول:

عادت الصورة أخرى ..

في إطار المجزرة

بدأ التلفاز يرغي ثم يزبد

جدتي تحتج في رعب شديد

- ما الذي يجري

علام الجلجلة ؟!

وابتدى قول المذيع ..

لابساً صوتاً حزيناً ...ربما من دون ريق:

«ها هو الأقصى...

وهذي القدس، أرض الملحمة

هاهو الإيمان يطوي...

صفحة الزور،ويطوي

قصة الذل، ويطوي..

أسطراً...

(أقلامها مكسرة)

ها هي الأحجار قالت

... خطبة عصماء...

دوت مثلما دوت

صفوف الطائرات.

هاهي الأحجار صارت قنبلة[1]

(1) الدرة قتله اليهود أم قتلهم (ط 1، دمشق، مؤسسة الرسالة، 2001م)، ص 11-28.

النص السابق، رغم ملامح التقريرية فيه وبعض الثغرات الإيقاعية، إلا أننا نرى تفاعلاً ثنائياً لديه بين الغنائي الشعري والسردي، المتمثل في قصة تفاعل بريء مع حدث هزّ العالم أسهمت تقنية التلفاز في بثه، وهو مقتل (محمد الدرة). والشاعر هنا يبني نصه على المزاوجة بين السردي والغنائي، حيث نراه يتحرك في الماضي بوعي الحاضر؛ فالحدث ينقله التلفاز لحدث كان قد وقع، تتفاعل معه الجدة لأول مرة؛ فاعتمد لذلك على بنية الماضي (عاد، بدأ، ابتدا، قالت، دوت، صارت)، مع حضور أقلّ للفعل المضارع لإعطاء حركية وتفاعل حاضر داخل البناء الأعم (تحتج، يجري، يطوي (مكررة 3 مرات). أما زمن الحدث فهو الزمن المعاصر، وبنيات النص اللغوية تتحرك أفقياً بما يدل على هذه المعاصرة (التلفاز، المذيع، صفوف الطائرات، قنبلة) مع الاعتماد على عدة شخصيات في النص، كل شخصية لها دورها ولغتها المستعملة داخل كيان النص (التلفاز، جدتي (الصوت الفاعل)، المذيع، الأحجار الناطقة، الطائرات، القنبلة).

ولعل مما يلاحظ في مسار توظيف التلفاز في بنيات التجربة الشعرية المعاصرة أن أقرب الشعراء إلى توظيف التلفاز وانبعاثاته الشعرية هم شعراء قصيدة النثر، وأن أبرز ما يميز تناولهم ذلك الانغماس في تفاصيل قد لا تطيقها القصيدة الإيقاعية، بما يؤثر على فنية بعض النصوص، فعند محمد خضر عدة نصوص تتناول التلفاز وما يعرض فيه، ومنها نص عنوانه (لو أن جارتنا كاثرين زيتا جونز) وهي بطلة فيلم شاهده الشاعر وتأثر به في صنع نص، منه قوله:

هكذا يستمرّ في تأمل شيء بعيد بعيد..

منذ أن شاهد فيلم «العودة متأخراً»(1)

(1) المشي بنصف سعادة، (ط 1، البحرين، فراديس للنشر والتوزيع، 2007م) ص 24. وله نص آخر في الديوان بعنوان توما ص 25، وأفلام (جينيفر لوف هوييت) ص 41، وقناة (فوكس)، وعمر الشريف ص 48.

وذات الإشكالية نجدها في نص (الجزيرة 2003م) لعيد الخميسي حيث يفصّل في الحديث عن مذيعي ومذيعات القناة، بل ويذكر بعضهم باسمه بما ينحو بالنص نحو تقريرية تهبط قسراً بالتجربة، يقول:

أما (جميل) وهو يقذف بالأخبار السيئة بعد أن
ينتحي جانباً
فلن يهمه أن نلكز بعضنا(أنا ويوسف)
ونحن نضحك على خجله حين يفعل كهل مثله
أشياء كهذه...[1]

توحي النماذج السابقة في جملتها بأن الشاعر المعاصر قد بات يتلقف كثيراً من مداراته الشعرية من شاشات التلفاز التي أضحت محفزاً على الكتابة الشعرية، بما تبثه من موضوعات ومشاهد صورية متعددة ليوظفها في نصه الشعري، الأمر الذي يؤكد رؤية النقاد الذين يرون أننا أصبحنا في زمن الصورة، لا على مستوى الشعر فحسب بل على مستوى التغيير والتأثر الاجتماعي، يقول عبدالله الغذامي: «ولأول مرة في تاريخ البشرية الثقافي والاجتماعي نجد أنفسنا عاجزين عن رؤية أو تسمية قادة حقيقيين يقودون الناس فكرياً ويؤثرون عليهم فكرياً أو سياسياً أو فنيًا، ومع ذلك نجد الناس يتأثرون ويتغيرون وبشكل جماعي وبتوقيت واحد، مما يعني أن هناك قوى تقود هذا التغيير... إنها الصورة ولا شك...[2]. وإذا كنا نلمس ذلك على مستوى التغيير الاجتماعي، فهو على مستوى التغيير الثقافي والأدبي سيكون أكبر، عطفاً على تأثيره البالغ على الوجدان الشعري، حتى أصبح التلفاز بحق قائداً حقيقياً لحركة التجربة الشعرية، لا يمكن تجاوز تأثيره.

(1) جملة لا تناسب القياس(ط 1، طبعة النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008م)، ص 62.

(2) انظر: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي (ط 1، المغرب ولبنان، المركز الثقافي العربي 2004م) ص 26.

(4/4)

ومن اتجاهات توظيف أدوات التقنية المعاصرة في النص الشعري: استخدام أجهزة الاتصال بهواتف[1] ثابتة أو محمولة؛ وهي تؤدي في التجربة المعاصرة دوراً يتشكل في اتجاهين، أولهما: ظاهرة تحول أجهزة الجوال عند الشعراء المعاصرين إلى دواوين متحركة استغنى بها كثير منهم عن الورق والكتابة، وهو أمر يؤكده شعراء مثل جاسم الصحيح[2] الذي يقول: «على الصعيد الشخصي، كثيرًا ما أعتمد هذا اللون من التواصل، وأحبِّذ أن تكون الرسالةالتي أبعث بها من كتابتي الخاصة، خصوصًا في المناسبات التي تستدعي الكتابة والتعبير عن المشاعر تعبيرًا لاتترجمه مشاعر الآخرين في كتاباتهم، وحسن الزهراني[3] يقول: «إنه يكتب لكل مناسبة بيتًا أو بيتين أو أكثر من الشعر»، مشيرًا إلى أن ذلك كوّن لديه (دويوينًا) صغيرًا على جهازه[4].

ولعلنا نشير إلى بعض النماذج من هذا اللون التواصلي الجديد عند الشاعر حسن الزهراني، حيث نجد له بالفعل مجموعة من الأبيات الشعرية كتبها على جهازه المحمول، يوظف فيها التقنية في شعرنة حركة التواصل الشعري، بأبيات مفردة يتواصل بها مع غيره من الشعراء، تمثل صورة تقترب من الإخوانيات الأدبية برؤية تقنية، يقول:

---

(1) التلفون: «جهاز كهربائي ينقل الأصوات من مكان لآخر، عربيّه الهاتف» انظر: معجم النفائس، ص 131.

(1) شاعر سعودي له مجموعة من الدواوين الشعرية منها: (ظلي خليفتي عليكم، عناق الشموع والدموع، حمائم تكنس العتمة، رقصة عرفانية) وغيرها .

(3) شاعر سعودي له مجموعة من الدواوين الشعرية منها: (تماثل، ريشة من جناح الذل، صدى الأشجان، قطاف الشغاف) وغيرها.

(4) انظر: صحيفة المدينة، ملحق الأربعاء، 21 أكتوبر 2009م، انظر تفصيلاً موسعًا لذلك في كتاب الباحث: خطاب الـsms الإبداعي دراسة في تشكلات البنية، الصادر (عن دار المفردات، الرياض، الطبعة الأولى، 2008م).

وجدت اتصالاً منك في موعد فائت #

وقد كان جوالي على وضعه الصامت #[1]

ويقول فاروق بنجر في عيدية شعرية له أرسلها عبر هاتفه:

[ع][ي]]د][ك]

%%[**مبارك**]%%

ا عيدان في غرة الأيام شمسهما

ل ونور (مكة) يضفي بهجة العيد

أ وفي المدينة ضوء

ض شع مشعله

حى في الكون مؤتلقا

والجمعة في كل موجود[2]

الشاعر هنا وظف تقنية الاتصال شعراً يهنئ فيه بعيد الأضحى وبالجمعة. ونرى في النصّ أن الشاعر في بيتين شعريين إيقاعيين أراد أن ينقل تهنئة مختلفة، فعمد إلى كتابتهما على تقنية الرسائل النصية في الجوال بشيء من التمايز، يجعل الكتابة الشعرية على هذه التقنية تبدو مختلفة في سماتها الفنية، وفي سيميائياتها الأدائية، نجدها مثلاً في صياغة النص على شكل أسطر متناثرة، وهي في واقعها بيتان من الشعر التناظري على النحو التالي:

عـيـدان فـي غـرة الأيـام شـمـسـهـمـا

ونـور (مـكـة) يـضـفـي بـهـجـة الـعـيـد

---

(1) (حسن الزهراني)، وجدت اتصالاً منك في موعد فائت #، 2008/8/28، 8:14م، رسالة نصية. (يتم توثيق الرسالة من أيقونة تفاصيل الرسالة، المصاحبة إلكترونيا لخاصية تلك الرسائل).

(2) فاروق بنجر، [ع][ي]]د][ك]، 2009/11/27، 3:47م، رسالة نصية. شاعر سعودي له مجموعات شعرية منها: (زمن لصباح القلب، تراتيل مكية).

وفــي الــمــديــنــة ضــوء شــع مـشـعـلـه

فــي الــكــون مــؤتــلــقــاً فــي كــل مــوجــود

نرى الشاعر قد غير في نمطية التناظرية السابقة ليكتب النص بفضاءات تشكيلية على التقنية الجديدة. هذا التناثر اللفظي يتعاطى مع لحظة المناسبة، وهو هنا إجراء قصدي، وإن بدا لنا لأول وهلة أنه من إلزامات التقنية. كما نجده يعمد في مطلع النص وجوانبه إلى الإفادة من التقنية في نقل رؤية العيد بصورة مختلفة لها أبعادها الدلالية؛ ففي مطلع النص عنوان جزئي على الحدث:

[ع][ي][د][**ك**]

%%[**مبارك**]%%.

كما يضيف مناسبة النص على الهامش الأيمن للنص، مقطّعاً المفردة على عدد الأسطر الشعرية: (الأضحى والجمعة)، في تشكيل أراد به الشاعر أن ينقل لحظة بهجتة بالعيد.

ويقول بنجر في نموذج آخر له على ذات التقنية:

كلّ عيد

نضيء

صبحاً جديداً

لإيلافنا

ولأعراسنا

والورى

يألفون بريق الثرى

ولهم طيف من يتلبس

وجهاً

لكلّ مقام

وصوتاً لكل مقال

وعيداً لأبعادهم

في مرايا الرخاء

ولنا عيدًا

عيدنا

حينما لا نطأطئ

هاماتنا

للطواويس

حين نعبئ نبراسنا

من منار السماء

***(بورك عيدك/عيدنا)**[1]

النص السابق من شعر التفعيلة، كتبه الشاعر على جهازه المحمول، وأرسله لبعض الأدباء تهنئة بالعيد، وهو يثبت أن الشاعر المعاصر قد اقترب من التقنية بوعي، إذ نراه يحسن توظيفها في أدائه الأدبي، فتحولت التهنئات الرتيبة إلى لحظات توهج إبداعي عند الشعراء.

ومن اتجاهات هذا التوظيف استخدام تقنية الهاتف في بناء النص لغوياً وصورياً، كما عند جاسم الصحيح في نص (الصوت ممحاة المسافة)، حيث

(1) كل عيد نضيء *فاروق بنجر* 2009/9/20م، ص 10، 11، رسالة نصية.

يذكر الهاتف ويوظفه في بناء النص:

(الهاتف) النعسان أيقظه الهوى

بهديلك المجدول في آهاتي

فاهتز في الأسلاك سرب حمائم

شاد ... وسرب ناحل العبرات

سربان شدهما العناق فأنكرا

ذاتيهما،وتوحدا في ذات

...

ما أحنك (الأرقام) وهي تشدنا

بالعشق في وتر من الهمسات![1]

نلاحظ هنا عمق التوظيف الفني عند الشاعر، واتصال ذلك ببنيات النص على المستوى اللغوي، حيث نرى اعتماداً على لغة تتقاطع فيها التقنية مع التجربة الشعرية، إذ الشاعر هنا يسعى إلى توظيف أدوات التقنية في نسيج نصه من خلال ألفاظ مألوفة شعرنها الشاعر وجعلها جزءاً من بناء العمل (الهاتف، الأسلاك، الأرقام) ليصنع منها صورة شعرية مركبة جديدة؛ فهذا الهاتف النعسان أيقظه الهوى، فسرى الحب عبر أسلاك الهاتف.

وفي تعاط مختلف، نرى محمد خضر يوظف تقنية الرسائل النصية في نص يدور حول العشق والغرام أيضاً لكنه على تشكيل فني مغاير، يقول:

تعالي نتفق..

أننا لن نؤجل عمل اليوم إلى الغد

(1) أولمبياد الجسد (ط 1، 2001م)، ص 43، 44.

أننا نسير ضمن معدلات روحية

....

...

أن رسائلك عبر (موبايلي)

لا تعني أهمية أن ترضي عني بعد

منتصف الليل

كما يفعل (جونثان) في رواية (الحمامة)[1]

وبرغم تباين المستوى الفني بين النصين، إذ ينحو الشاعر محمد خضر إلى التسجيلية في النص، مما أفقد نصه العمق في التناول الذي رأيناه عند جاسم الصحيح، أقول: رغم ذلك إلا أن النموذجين يدعمان ما قلناه من سعي الشاعر المعاصر إلى التعاطي مع تقنيات الاتصال، والإفادة منها في دعم الرؤية الشعرية.

وفي نموذج آخر نرى الشاعر عبد الرحمن العشماوي في رثائه للشيخ عبدالعزيز بن باز - رحمه الله - يوظف تقنية الهاتف في نسيج بنائه الشعري

«الشيخ مات» عبارة ما خلتها ... إلا كصاعقة على الوجدان

أو أنها موج عنيف جاءني ... يقتاد نحوي ثورة البركان

ياليتني استوقفت رنة هاتفي ... قبل استماع نداء من ناداني

أو أنني أغلقت كل خطوطه ... متخلصاً من صوته الرنان

«الشيخ مات» أما لديك عبارة ... أخرى تعيد بها اتزان جناني

قل لي بربك أي شيء ربما ... أنقذتني من هذه الأشجان[2]

(1) المشي بنصف سعادة، ص 40-41.

(2) قوافل الراحلين (ط 1، السعودية، دار العبيكان، 2007م)، ص 109-110.

باعتبار الهاتف مصدراً إعلامياً للحدث، حركه في مدى النص:

يعتمد الشاعر هنا، على التقنية في بناء هذه الحوارية الحزينة التي يصور بها وقع خبر الوفاة على وجدان الشاعر، وهو يوظف تقنية الاتصال في نسيج البناء اللغوي (رنة هاتفي، كل خطوطه، صوته الرنان...)، كما أن النص عبارة عن صورة شعرية كلية لهذا الموقف الحزين.

ومما سبق يتبين أن تقنية الاتصال تعد من أهم التقنيات التي ألقت بظلالها على الحياة الأدبية عموماً والشعرية خصوصاً، حيث رأينا جوانب من تقاطع النصوص الشعرية السابقة معها، والتقنية هنا لا تحضر على الهامش النصي، بل تشكل منعطفاً مهماً في شعرنة التجربة المعاصرة.

الفصل الثالث:

الأناشيد الإسلامية، الإنتاج التقني/ وأثرها في دعم الإرهاب العالمي

مقاربة نقدية أولى[1]

(1)

النشيد نص شعري جماهيري منغّم، يقوم على عدة أركان من الكلمة والصوت والصورة في إطار أيديولوجي. ورغم أهمية الكلمة التي تحكم كلّ المعطيات المصاحبة له، إلا أن النشيد يبدو فيه التعالق بقوة بين الكلمة والمعطيات الأخرى حتى تبدو «مسألة العلاقات القائمة بين الكلمة والعالم لا تتعلق بفن اللغة، بل بكل أشكال الخطاب برأي جاكوبسون»[2]. والنص بدلالاته الفكرية هنا وبفنيته النسبية يوجه الوسائط المصاحبة، ويستدعي مع اللغة صوراً ومشاهد وأصواتاً يتقصدها لتوجيه الخطاب. ولذا فإن وعي تلك الأناشيد حق الوعي لا يتم إلا في إطار وعي

(1) نشر هذا المقال العلمي في عدة منافذ على فترات متباعدة ولأهداف عدة وبتعديلات طفيفة يستلزمها مقام دائرة النشر. فقد قرأته في مؤتمر الأدباء اليمنيين الرابع 2005م، بعنوان (ثنائية الجمر والماء قراءة في نشيد إرهابي)، ثم قرأتُه في مجلس سمو الأمير خالد الفيصل إبان الأحداث الإرهابية على هذه البلاد، ثم طُلب إليّ نشره في مجلة بيادر من قبل أستاذنا الشيخ محمد الحميد، ونشر المقال في بيادر العدد السابع والأربعين، مايو 2005م. ثم طَلبت نشره صحيفة الوطن السعودية، مع توسيع الدراسة لنماذج أخرى من الأناشيد.

www.alwatan.com.sa/daily/2005.../culture12.htm[/ali

www.okhdood.com/?act=artc&id=1422 م 6:47 - 2007/5/9م – «وفي «صحيفة الحياة gn]

(2) جاكوبسون وآخرين، التواصل نظريات ومقاربات، تصدير عبدالكريم الغريب، ترجمة عز الدين الخطيب، زهور حوتي، منشورات عالم التربية (دون بيانات أخرى)، ص 61.

الأيديولوجيا التي نبتت فيها، والتي بدأت من بيئات حاضنة لها، ارتبطت بظاهرة ما عرف بالصحوة الإسلامية التي عمت العالم الإسلامي في فترة السبعينات الميلادية تقريباً[1]، ثم تعالقت تلك الأيديولوجيا مع اللغة الشعرية، وأسهمت التقنية في تعزيز ذلك الترابط من خلال أشرطة (الكاسيت) أول الأمر، إلى تقنيات أكثر تطوراً مع الحواسيب الحديثة ثم أجهزة الجوال. وقد أخذ خطاب الصحوة اللفظي عدة مناح، من المحاضرة الدينية، إلى الموعظة المنبرية، ثم تأتي الأناشيد الإسلامية في إطار الترويح البريء بالشعر الذي يحمل ذات الرؤية وذلك الهدف. وتكمن قوة تأثير النشيد، ليس في الكلمة، التي سنوضح في الدراسة مستوياتها الفنية، بل تكمن الأهمية فيما يحيط بتلك الأناشيد الدينية من مؤثرات إضافية، ماجعلها خطورة فكرية كان لها تأثيرها في تأجيج المشاعر وما تبع ذلك من فعل إرهابي، امتدت يده إلى المسلمين أنفسهم.

تبنى الأناشيد على تعاضد الوسائط التالية:

أولاً: تولَد وتترعرع في بيئات معينة يكون فيها الشحن الديني العاطفي على أشده، وأعني بها المراكز الصيفية والمخيمات والمراكز الجهادية ومن بعد بعض القنوات التلفازية. ولا تخضع تلك المراكز والمؤسسات غالباً لقيادة معتدلة واعية، وهي تستقبل شباباً يصدق عليهم قول الأول:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى   فصادف قلباً خالياً فتمكنا[2]

ثانياً: تعتمد على شعر يُنشد ويلحّن بأصوات عذبة مؤثرة تجعل من الشعر روحاً مختلفاً، بل إن جودة الإنشاد قد تتجاوز بعضاً من الضعف الفني الذي قد

(1) ممن تناولها وحاول ترشيدها الشيخ محمد بن صالح العثيمين، كتاب الصحوة الإسلامية، ضوابط وتوجيهات، (الرياض، دار الوطن، 1426هـ. ص 52، 56، 131، 137). وانظر رأيه في الكتاب عن الأناشيد الإسلامية ص103، 104.

(2) البيت للشاعر العباسي ديك الجن الحمصي، انظر موقع أدب، الموسوعة العالمية للشعر العربي.(adab.com).

يكون في النصّ. ولعل تأثيرها يستدعي وعياً أوسع لحديث رسول الله، صلى الله عليه وسلم، حين قال: «رفقاً بالقوارير يا أنجشة»[1] موضحاً عليه الصلاة والسلام أبعاد تأثير الإنشاد والحداء على العواطف، في لحظات غياب جيشان العاطفة واضطرابها، واتصال الحداء بعينات من شباب ومراهقين تتوقد أرواحهم، ويسهل التأثير عليهم.

ثالثاً: هذه الأناشيد تكون غالباً مصحوبة بفواصل من خطب تستقطع بقصدية من صلب محاضرة دينية أو خطبة حماسية بصورة ممنهجة[2]، وربما صحب النشيد بضرب دف إسلامي لمزيد من التأثير.

رابعاً: تعوّل هذه الأناشيد على فكرة الجهاد، والجهاد في ذاته معنى إسلامي راسخ مقدر، جاءت به النصوص القطعية، ولكنه مرتبط بضوابطه الشرعية التي يقررها العلماء الراسخون في ضوء رؤية سياسية ودينية، لكن تلك الأشرطة والأناشيد تتجاوز كل ذلك وتدعو الفتية من خلال هذه الأناشيد إلى الجهاد وإلى الموت بزعم تحقق الشهادة بها.

خامساً: هذه الأناشيد تخضع لتقنية إنتاجية عالية، تظهر من خلال تنويع المؤثرات المصاحبة للكلمة، من توظيف اقتباسات من خطب وعظية موجهة، إلى حواريات ذات لغة تصويرية عالية تصاحب النشيد أقرب إلى النثر الشعري، إلى فواصل من أصوات حمحمة الخيل ووقع السنابك، وهدير الدبابات وأصوات البنادق.كما تظهر جودة الإنتاج أيضاًمن خلال تنويع في مستوى الأداء الفني؛ بين نماذج تركز على اللغة التي تعتمد على توظيف مفردات ذات بعد رمزي كالحرّق والجمر، إلى نموذج يعتمد على ثنائية تفسح مجالاً لمقارنة غير متوازية كثنائية

(1) الحديث في صحيح الإمام البخاري / كتاب الأدب رقم (6146).

(2) انظر نموذجا على ذلك مقدمة نشيد النهيم على يوتيوب (yotu.beLyigt__gfHSO).

الغرب الكافر المتجبّر والمسلم الذليل المضطهد، إلى أناشيد تتناص مع الأحداث والأسماء التاريخية الجهادية لتقدم ثنائية الحضور والغياب، إلى غير ذلك من السمات الفنية التي تدعم الرؤية الفكرية للنشيد.

(2)

وفي إطار ما سبق نقف عند نماذج من تلك الأناشيد تكشف البعد الفكري الذي تحثّ عليه هذه الدراسة، وأؤكد هنا أن وعي تلك الأناشيد لا يكتمل إلا بتصور الوسائط الفنية والإنتاجية المصاحبة للنص الشعري، حيث بها يذهب النص في التأثير كلّ مذهب. ولئن كانت أشرطة الكاسيت قد تراجعت وقل استعمالها أو تلاشت في ظل تطور الوسائط الحاملة إلا أني أنبه إلى أن تلك الأناشيد قد رحلت مع التقنية لتستكن في أقصى تطوراتها في أجهزة الهواتف المحمولة بكل حمولاتها الفنية والفكرية، وما زال لها تأثيرها فاعلاً في المتلقي. ولعلك تلحظ حضور النشيد كخلفيات لأغلب الكلمات والخطب التي يلقيها المفجرو أنفسهم قبل أعمالهم التفجيرية ما يدل على بقاء تأثيرها واستمرار فاعليتها وتجاوزها قفزات التقنية. ومن نماذج تلك الأناشيد نشيد يقول:

مِــنْ وقْــد آلامــه ثــارت حميته ففجّرت في الصخور الصمّ سلسالا[1]

همومه في حمى الإسلام مسجدها لم تحتمل من جبال اللهو أحمالا

والبيت الأول في النموذج هو بيت النشيد الذي تكرره جوقة النشيد بعد كلّ منشَد، وتكرر في النشيد عدد(5) مرات، بتكرار مفردات ذات بنية لغوية

(1) انظر نموذج ذلك yotu.be/cq2cgdlw?lest=RDCZWzOjojwE.

(2) بعد نشر مقال (ثنائية الجمر والماء) عام 2005م الذي يضم هذا النموذج وبعض النماذج التالية،كان الاعتماد وقتها على أشرطة الكاسيت القديمة، ثم تمّ نقله إلى محركات البحث ومنها هذا الموقع الذي نقل المقال من موقع الصحيفة، وقدّم تجربة أخرى لا تقل خطورة تمت في مؤسسة علمية آنذاك. انظر الرابط:

https://www.sahab.net/forums/index.php?app=forums&module=forums&controllertopic&id=59126.

مؤثرة(ثارت/فجرت) التي تتكرر في كل منشَد. وتبدو مفردة (فجَّرت) هي روح النص ومرجعيته ومآله، وكلّ مفردات النص تؤوب إلى هذه المفردة التي استفتح بها المنشدُ النشيد كما سنرى.وظاهر إقحام الإسلام،كفكرة معتدلة نزيهة في معادل قضية الإرهاب، وتلك إشكالية فعلية، فالإسلام الذي يقوم على قيَم التسامح والعدل يجعل خصم القضية، بل مرتكزها الرئيس: (همومه في حمى الإسلام، لم تحتمل من جبال اللهو) لمزيد من استجاشة التأثير. ثم يتابع النشيد:

حسبي من الخلِّ ما يلقاه من حُرَق   على رصيف مُعنًّى نال ما نـــالا

والللافت في هذا البيت مفردة (حُرَق)، وإذا طبّقنا عليها نظرية الفحص الاستبدالي عند رولان بارت[1] سنجد أننا نستطيع أن نضع لها بدائل، مثلاً مايلقاه من (عنت، نكد) مثلاً يمكن أن تؤدي، لكن اختيار مفردة (حرق) بما لها من إرجاعيات تتصل بالتفجير والتكفير دفع إلى اختيار هذه المفردة بالذات، لترسم إيحاءات لها آثارها. ثم يتابع النشيد:

أخلِق بذي القلب مـــوارًا بعزته   أن يستعزّ ويرخي الذيل مختالا

بنفسي الحر من ينأى بمحتده   عن الدنايا فيسقي الذل إذلالا

بمهجتي من يرى الإسلام ممتهنا   فيرتدي من ثياب الموت أشكالا

ونرى أنه ما زال وتر الإسلام العزيز في تاريخه المجيد، وما يقابله من الدين المضطهد المُقْصى هما الوتران البارزان دلالياً في النشيد (من يرى الإسلام ممتهنا/ فيرتدي من ثياب الموت أشكالا)، ونلاحظ تركيزه على ثنائية (الدين العزيز/ والحال المضطهد) الذي يبدو فيه حرص النشيد على بناء سبب يولّد من وجهة نظر المنشد نتيجة مفادها في النشيد

(امتهان الإسلام= ارتداء أشكال من ثياب الموت).

(1) ورد هذا المصطلح عند عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، انظر: مقال «أزمة المعنى في شعر الحداثة»، صحيفة الوسط البحرينية، العدد 1637 - الأربعاء 28/ فبراير/2007م.

والمعنى هنا فيه أثر للتناص[1]، حيث يدخل في فروسية تناصية مع بيت آخر لأبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر[2]

والجامع الذي حدا بالشاعر إلى الإلماح والتناص يتمثل في رغبته في خلق صورة متقابلة، بين البطل المجاهد، و الانتحاري المقدام.

كما يطرح النشيد مفهومه للحُرّ والحرية الذي يتمثل كما هو منطوق النشيد: (من ينأى بمحتده عن الدنايا / فيسقي الذل إذلالا). ومن بعد يقول النشيد:

إذا رأى منكراً ثارت لغضبته قوى الرواسي فقد ألفته زلزالا

كالجمر ما الجمر؟ لا، بل قلبه حمم تدفقت تحت أرض القيد شلالا

ففجّرت في صعيد الذل ملحمة تمثلت فوق ظهر الأرض أجبالا

وفي هذه الأبيات نرى حمماً من العاطفة التي تمعرت للمنكر من وجهة نظر النشيد: (إذا رأى منكرا ثارت لغضبته)، ويصمت النشيد عن مفهوم المنكر ليخلق فضاء للأسئلة والحشد العاطفي يملأ الفراغ؟! وهذه المساحة تمكّن للأنساق الدلالية السابقة أن تعطي المتلقي طرفاً من هذا المنكر الذي يظهر كسبب يؤدي إلى زلزال من الغضب وحمم من النار، تدفع بالتالي أن يُفجر هذا الذلَّ والمنكرَ كما يردد المنشد. وتبدو محاولة تزيين أو تهوين عملية التفجير ومقاربة آليات الانتحار، حيث تبرز هنا ثنائيات من نوع يبدو فيها الطرف الأول في أنساق مثل:

- إذا رأى منكراً ثارت لعزمته...
- كالجمر ما الجمر؟

(1) انظر في مفهوم التناص: عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، (دار غيداء للنشر، الأردن، الطبعة الأولى 2011م). ص 13.

(2) البيت لأبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي، موقع أدب www.adab.com.

ويدعم ذلك بالاستفهام الذي يهوّن الجمر ويجعل رؤية المنكر = تساوي حرق الجمر!!

ثم كانت الثنائية المقابلة شلال الماء الذي يطفئ الجمر، ربما رمزاً للشهادة واستدعاء لقصة إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله تعالى: ﴿قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴾[1].

ونجد مصطلح التفجير(فجّرت) هنا، كعودة إلى المفردة التي تشكل بؤرة النص العميقة. ولعل مما يدعم هذه الثنائية التقابلية التي تطفئ حر التفجير بالماء، ما يظهر في الأبيات التالية من النشيد، يقول:

بنفسي القلب وقاداً إذا انطفأت قلوب قوم أراقوا فوقها المالا
يراد إطفاؤه بالماء فاتّقدت به المياه ومات الجمر إجلالا
يقول والأرض تبكي تحت ألوية للظالمين وأنس الأرض قد مالا
واحرّ قلباه إن كانت قلوبهمو تُسقى ببرد قراح الماء أرطالا

ومما سبق نرى أن الأبيات تشهد صراعاً بين ثنائية كبرى تحتوي على ثنائيات أصغر، فنرى من خلال النشيد هذه الروح المتأثرة بحال الإسلام الممتلئة حماساً ورغبة في الثأر للإسلام والممتلئة غلاً على أبنائه الصامتين الذين يقفون دون حراك، وحال المنشد ما قال المتنبي (واحَرّ قلباه ممن قلبه شبم). وهي الروح التي تمتلئ حماساً حتى تختار طريق التفجير والحرق والجمر، ثم تتحول النار من خلال منطوق النشيد إلى شلالات (فاتقدت به المياه/تدفقت تحت أرض القيد شلالا، أراقوا فوقها المالا/ يراد إطفاؤه بالماء، تُسقى ببرد قراح الماء). وهكذا نرى أن الشاعر والنشيد يسعيان إلى نقل رؤية للمتلقي تزين له أمر التكفير وتهون على الناشئ أمر التفجير من خلال أنساق يرددها من مثل(ثارت حميته، همومه

(1) سورة الأنبياء، آية 69.

في حمى الإسلام، أن يستعزّ ويرثي الدين مختالا، إذا رأى منكرًا ثارت لغضبته، ففجرت في صعيد الذل ملحمة، والأرض تبكي تحت ألوية للظالمين، يراد إطفاؤه بالماء فاتقدت به المياه، ومات الجمر إجلالا).

وفي نموذج آخر لتلك الأناشيد نرى اعتماد اللغة عنصراً أول للتأثير من خلال مفردات لغوية وصور تحمل قدراً من النار والموت، كالذي نجده في هذا النشيد الذي يقول:

عربد الثأر واستحال ضراما	**فازرعوا الأرض تحتهم ألغاما**
فجروها في كل صوب تدوي	**تحرق الظلم تسحق الظلاما**
تخرب الأرض باليهود وتعلي	**راية الحق مصحفا وحساما**
بورك الكف منهم يحمل الموت	**ويرمي به الطغاة اللئاما**
أسمعوهم من الرصاص زئيرا	**وامسخوهم بناره أقزاما**
يا عهوداً من المذلة ولت	**غال فيها اليهود مجد القدامى**
قد أجبنا الجهاد مذ أن دعانا	**صوت الجهاد أن نسل الحساما**
قد زحفنا ليقبل البيع منا	**وليحيا بنو الإسلام كراما**(1)

والنشيد وضع له المنتج (طوبغرافية) صوتية من أصوات بنادق الحرب ورصاص الكلاشنكوف المدوّي، ونلاحظ أن النشيد يحدد (الثأر) كمفتاح للتأثير، ويعمد إلى تحديد مسمى يركز عليه المنشدون كثيرًا، ويتخذونه سبيلاً لتمرير أفكارهم ومشروعهم وهو قضية (فلسطين). ثم نجد النشيد يتخذ من اللغة النارية المهيّجة سبيلاً إلى تحريك الشباب، حيث تنقلهم إلى جوّ الحرب وكأنها أصبحت قدراً مقدوراً ماثلاً للعيان باستخدام تراكيب مثل: (بورك الكف منكم يحمل الموت، اسمعوهم من الرصاص زئيراً، امسخوهم بناره أقزاما، قد أجبنا

(1) قد يعمد ملحن النشيد أحيانا لتجاوز كثير من الأخطاء العروضية الظاهرة.

الإله). كما نجد مفردات تدل بمجملها على لغة تحمل في جنباتها النار والموت (الثأر، ضراما، ألغاماً، فجروها، تحرق، الموت، اليهود، الرصاص، بناره، المذلة، الحساما...). ومثل هذه اللغة تلقي بتأثيرها وظلالها على الموقف لتقدم رؤية لها سماتها وقسماتها المؤثرة.

وفي اتجاه آخر، تعمد بعض الأناشيد إلى أسلوب تخْفتُ فيه اللغة الحربية النارية، فيسعى المنتج إلى تقديم ما يحوّل لغة النشيد الهادئة إلى لغة استفزازية مؤثرة بإضافة مقدمات وفواصل نثرية تحرف نسق النص إلى الاتجاه الذي يُراد له، مركزاً المنتج على ثنائية، المسلم المضطهد الذي تحوّل إلى لعبة/ والثنائية المقابلة المتمثلة في الكافر الفاجر الذي يحطم هذه اللعبة بشراسة، يقول:

وأنا أراك وأنت أنت المسلم ألمَي عليك وكيف لا أتألم

وأنا أراك وقد تخذت كلعبة يلهو بها الكفار وهي تحطم

والبيتان والنشيد بعامة يسعيان إلى تقديم صورة أقرب إلى (الكاريكاتورية) للمسلم الهزيل/ بإزاء العدو الفاجر/ الذي يمارس عليه التحطيم بقسوة، في صورة تمثيلية يدعمها في بقية النشيد كما سنرى.

وأشير هنا إلى حركة الإنتاج لهذا النشيد، وهي جزء من المظلة الفكرية للنص، حيث نراه يقطَع النشيد بعد البيتين السابقين، إلى خطبة بترت من سياقها ليجعلها فاصلاً يحرف نسق النشيد إلى معطيات دلالية غاية في الخطورة، وسأنقل ما وظفه النشيد بنصه كما ورد في الشريط، يقول: «أجيبوا يا علماء الأمة، أجيبوا يا دعاة الملة، لمن ينتمي المسلم ؟ لمن يكون ولاؤه ؟ ممن يكون برؤاه؟ وما حكم تولي الكفار ونصرتهم؟ قال الإمام شيخ الإسلام محمد بن عبدالوهاب رحمه الله تعالى: «إن الإنسان لا يستقيم له إسلام ولو وحد الله وترك الشرك إلا بعداوة المشركين» فهل توحيدنا اليوم توحيد خالص؟! توحيد لا يشوبه انحراف؟! اسألوا

أهل التوحيد... ﴿لَّا تَجِدُ قَوْمًا يُؤْمِنُونَ (وضعوا بينها قوسين) يُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْأَخِرِ يُوَآدُّونَ مَنْ حَآدَّ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ (طيب لو كانوا آباءنا) وَلَوْ كَانُوٓاْ ءَابَآءَهُمْ أَوْ أَبْنَآءَهُمْ أَوْ إِخْوَٰنَهُمْ أَوْ عَشِيرَتَهُمْ﴾ (لا إله إلا الله، ياربّ نبرأ إليك من الكفار، ولو كانوا من لحمتنا، ولو كانوا من أصلابنا، ولو كانوا آباء لنا نبرأ منهم، ولا نتولى ولانوالي إلا أنت يا رب العالمين).

ثم يتوالى النشيد بعد هذا الفاصل المؤجج المؤثر الذي يحرف أنساق النص إلى أبعاد أيديولوجية ظاهرة، وثمة أمور تضمنتها هذه الخطبة يحسن التنبيه والتنبه لها:

- إن هذه المقطوعة خطبة نص أدبي سردي لا يقل في تأثيره عن الشعر.
- اختار المنتج خطيباً - غير معروف - يتهدج صوته بالبكاء والنشيج، يبدو صوته متقطعاً متهدجاً بالبكاء لمزيد من التأثير.
- عرض الخطيب قضايا من الخطورة بمكان لا يمكن أن يبت فيها الأفراد كقضية الجهاد، وقضية الولاء والبراء.
- اعتمد الخطيب في هذا المقطع على مستندات تدعم الخطبة مثل: الآية القرآنية التي من المعلوم أنها نزلت في مناسبة معينة ووعيها يجعلك تستدعي السياق والمناسبة، لكنه وظفها هنا في سياق التأثير بالنص القرآني، وتعميم لفظها يحتاج إلى مفسرين وعلماء. كما عمد إلى علم مشهود له بالثقة والعلم، وهو الشيخ محمد بن عبدالوهاب رحمه الله، ثم اقتطع من آرائه ما وافق رأيه وهواه، وهي آراء تحتاج هي الأخرى إلى تمحيص وقراءة للسياق، بل حتى الآيات القرآنية قطعها الخطيب بصورة غير منهجية، تهدف إلى مزيد من الشحن والتهييج للعواطف.

هذه الخطبة بمؤثراتها المتعددة التي أشرت لطرف منها عملت على حرف نسق النصوص إلى وجهة ارتضاها المنتج، وحرص على ملء أرواح الفتية بها،

ليتابع النشيد بعد أن هيأ له أرضية ملائمة، بتصوير كاريكاتوري للمسلم، يقول النشيد بعد هذا:

ألمي عليك فلا تعاتبني إذا ... ما قلتُ قولي فالحقيقة تؤلم
قد حولوك إلى مهرج حفلة ... يتضاحكون وأنت لا تتكلم
خدعوك حين رأيت عزتك التي ... في شرعة الرحمن فيهم ترسم
فركضت خلف سرابهم متوهماً ... أن الحضارة منهم وإليهم
وأتيت تستجدي اللئام تقدما ... فأخذت منهم ما يمج ويحرم
ووقفت عند الباب تشحذ مجدهم ... ونسيت مجداً فوق بابك يهضم
أبشر فإنك قد غدوت مجسماً ... لهموا بأيديهم تقاد وتحكم

واللافت في هذا النشيد سعيه الحثيث إلى جلد المسلم، وتحويله إلى صورة كاريكاتورية لا ترضي مسلماً، بله عقولاً ملتهبة ومهيأة للتهيج، ولننظر كيف رسخ هذه الصورة التي تبعث على الهزء والشفقة من خلال تراكيب مثل: (وقد تخذت كلعبة، يلهو بها الكفار، قد حولوك إلى مهرج حفلة، يتضاحكون، فركضت خلف سرابهم، وأتيت تستجدي اللئام، ووقفت عند الباب تشحذ مجدهم، أبشر فإنك قد غدوت مجسماً).

والنص يوطّد بجمعه لثنائية الغرب الكافر المتجبر/ والإسلام المهيض الجناح المهزول، وهي ممارسة غير إيجابية على كلّ حال لما فيها جلد فكري لا يزيد الأمة إلا رهقاً.

وفي ذات الاتجاه نجد أيضاً نشيداً آخر ينضح بالحقد على الغرب، ويمارس هو الآخر جلداً للأمة الإسلامية، متكئاً على ذات الثنائية:

رُمينا بالقسي وبالحراب ... وأعيانا الوقوف بكل باب[1]
تسولنا بباب الشرق دهرًا ... فما نلنا سوى مُرّ الجواب

(1) http://www.shabkh.com/view1thread.php?id=50888.

وأرضـيـنـا كـلاب الـغـرب حتى ... غـدونـا مـثـل أذنـاب الـكـلاب

كـلاب الـروم تـنـبـح فـي حـمـانـا ... وتـمـرح في الـسـهـول وفي الـهـضـاب

وأسـد الـمـسـلـمـيـن تـئـن قـهـراً ... وتـشـكـو الـدهـر ويـلات الـمـصـاب

كـأن الـمـسـلـمـيـن غـدو نـعـاجـاً ... أحـاط بـهـم قـطـيـع مـن ذئـاب

وظاهر في النص الحقد على الغرب عموماً من جهة، من خلال توظيف تراكيب مثل (كلاب الغرب، كلاب الروم تنبح في حمانا ،أحاط بها قطيع من ذئاب)، وهو تعميم عاطفي غير علمي بالطبع، فالغرب فيه المسلم وغيره، وفيه ذو الرؤية المعتدلة..الخ. ومن جهة أخرى نجد تصويراً قاسياً للأمة المسلمة: (تسولنا بباب الشرق، وأرضينا كلاب الغرب، غدونا مثل أذناب الكلاب، وأسد المسلمين تئن قهراً، كأن المسلمين غدو نعاجاً). وهي أيضاً معالجة عاطفية غير مقبولة، وتمارس فعلاً غير واع، لا يسهم بالتغيير، بل يجني ويلات على الأمة.

ومن اتجاهات الأناشيد ما نجده في النص القادم، الذي يقدم ثنائيات من نوع آخر تتكئ على ثنائيتي الحضور والغياب معتمدة على التناص مع الأمجاد والأحداث الإسلامية المجيدة، ومعتمدة على أعلام إسلامية لها تاريخها المشرق ليبني منها رؤية تقدم نماذج حاضرة لواقع غائب كما ينطق النص.وهو اتجاه نماذجه متعددة، منها هذا النموذج:

كـسـرنـا قـوس حـمـزة عـن جـهـالـة ... وحـطـمـنـا بـلا وعـي نـبـالـه[1]

فـمـزقَـنـا الـعـدو ولا جـهـاد ... وشـردنـا الـطـغـاة ولا عـدالـه

وبـاتـت أمـه الإسـلام حـيـرى ... وبـات رعـاتـهـا فـي شـر حـالـه

فـلا الـصـديـق يـرعـاهـا بـحـزم ... ولا الـفـاروق يـورثـهـا فـعـالـه

وهو ما يتكرر في نشيد آخر قدم له منتجه بمدخل وأرضية تهيئ طرح الفكرة، حين وضع حوارية نثرية أدبية يقول فيها:

(1) https://www.youtube.com/watch?v=QpSMtSmgPEU. والأبيات للشاعر يوسف العظم.

أيها الفارس... قف

أيها الفارس دعني أحدثك

لا تغلق سمعك، ولا تصرف بصرك

إنني أريدك... أريدك أنت لا سواك

أيها الغافل عن نفسك

أيها الغافل عن أمتك

حتّام أنت في هواك سادر؟!

حتّام لا تعير أمتك اهتماماتك!

وهي التي تدعوك.. تدعوك صباح مساء

أيها الفارس.. من يرحل إذا ترجلت

ومن يمضي إذا تمنعت

أيها الفارس: إذا امتنعت أنت فمن؟ فمن؟!

ثم يدع السؤال لفضاء يصدح بعده النشيد بأفكاره وتوجهاته ومؤثراته، حين يقول النشيد:

فيا فارس الإسلام هل أنت ممتط	**جواد المعالي للعلا ومبادر**
فهذي ميادين البطولة أقفرت	**تسفّي جنابيها الرياح الأعاصر**
تحنّ إلى أمثال خالد والأولى	**همو أمّنوها والرماح شواجر**
فيا أيها الصنديد أمتك التي	**لها تنتمي قد سامها الذلَّ كافر**

وأختم النماذج بنموذج يتجاوز فيه النشيد كل المرجعيات الدينية الإسلامية التي قننت الجهاد ووضعت ضوابطه[1]، لنرى النشيد يدعو علناً للجهاد، مقدماً

(1) انظر من ذلك: عمر إبراهيم العدوان، (نفي شبهة الجهاد عن جرائم الإرهاب)، رسالة ماجستير، جامعة نايف للعلوم الأمنية، الرياض،2018م.ومن أهم نقاط البحث(تصحيح بعض المفاهيم لمن لديهم الخلط والالتباس حول مفهوم الجهاد ومفهوم الإرهاب، وبيان موقف الدين الإسلامي من ذلك.

صورة مأساوية، يبدو فيها الإسلام كمن يتفلت من سكين عدو يطارده، ولكنه ينتفض شامخاً كما ينطق النشيد، وهو يركز هنا على اتجاه آخر يتمثل في واقع البلدان الإسلامية الرازحة تحت قبضة الأعداء كما يقول:

أنا الإسلام لا لن تقتلوني ... سأبقى شامخاً رغم الأعادي

سأبقى شامخاً حراً أبياً ... وإن صار العدو إلى جلادي

وإن صنعوا معاولهم لهدمي ... فصرحي لن تزعزعه الأيادي

وأبنائي أضاعوني وساروا ... إلى الشهوات في أرض الفساد

أضاعوني فضاع العز منهم ... وضاع المجد في زمن الرقاد

وصرت فريسة في كلّ أرض ... أجرجر آهتي في كل وادي

وصار الكل ينهشني وحيداً ... ويحرقني ويلهو في رمادي

ففي الشيشان آلاف الضحايا ... وكم في القدس من طفل ينادي

يناديكم ودمع العين يجري ... ولكن لا حياة لمن تنادي

وجرحي غائر ودماء جسمي ... تسيح فأين من يلقى ضمادي

ولكني وإن عظمت جراحي ... سأبقى خالدًا رغم الأعادي

سأنهض من سباتي إن أبيتم ... وإن شئتم فهيا للجهاد

وإن شئتم فهيا للجهاد

وأسرجت الجياد فهل تراكم ... فوارس عزة فوق الجياد

لأدحر كل شيطان مريد ... وأخزي كل من يبغي رقادي

وأملأ هذه الدنيا ضياء ... وأنشر عدل ربي في البلاد

وأرجع عزنا وأعيد مجداً ... بناه المصطفى خير العباد[1]

بناه المصطفى خير العباد

(1) صدر النشيد عبر أشرطة كاسيت، ثم نشر على موقع يوتيوب 2012/1/15م، انظر الرابط (m.yotube.com/watch?v=e64).

نلاحظ في الختام أموراً يحسن التنبيه عليها هنا، ومن ذلك:

أولاً: إن هذه الأناشيد ما زال تأثيرها مستمراً، وهي تتنقل مع نقلات التقنية، فلئن بدأت الدراسة من تلك الأناشيد التي سجلت على أشرطة (الكاسيت القديمة) وكانت مصاحبة للمراكز الصيفية وبدايات ما عرف بالصحوة الإسلامية كما بينت الدراسة، فإن تلك الأناشيد انتقلت إلى التقنية كما رأينا في مرجعيتها على يوتيوب، وما زالت تمارس ذلك التأثير عبر مواقع يوتيوب مثلاً وأنستقرام، وغيرها، ولعلنا نلحظ أن نماذج تلك الأناشيد تشكل خلفيات لخطب المفجري أنفسهم وتصريحاتهم الإعلامية ما يؤكد خطورتها البالغة واستمرار تأثيرها.



صورة (1) توضيحية لأشرطة الكاسيت التي كانت عليها الأناشيد الإسلامية قديماً قبل انتقالها ليوتيوب والمواقع الأخرى

ثانياً: يحسن بالقارئ ألا يركّز على النص الشعري الوارد في البحث السابق وحسب، بل يجب وضع النشيد في كافة سياقات الملتيميديا التي نبتَ فيها النشيد (صوتاً، وصوراً، ومؤثرات أخرى)، ناهيك عن المحيط الأيديولوجي لها.

ثالثاً: يؤكد البحث أنّ تلك الأناشيد العاطفية، وما صاحبها من بيئات حاضنة لها لم تحقق أياً من أهدافها في استنهاض الهمة والتغيير المنشود، وأن تلك البكائيات العاطفية لم ترد حقاً مسلوباً، وأن الأمة لكي تجد نفسها في صراع العالم من حولها ليس لها إلا العقل والتعامل مع قضاياها بقوة العلم والمعرفة.

رابعاً: إن تلك التداعيات الدلالية التي أشارت لها الدراسة لم يكن مبالغاً فيها، وهذه النماذج أمثلة تدل على نماذج أخرى موجودة ومتداولة، وجدير بنا ونحن نتتبع فلول الإرهاب، أن نقطع عنها كل منابع التأثير سعيًا لتحصين المجتمع من ظاهرة التطرف التي تفلّ في لحمة المجتمعات الإنسانية وتسهم في تفكيكها.

الفصل الرابع:
مسارات القبيلة الشعرية من العصر الجاهلي إلى عصر التقنية

(1)

يجدر بالبحث ابتداء أن يؤكد أن الإبداع قد تتمرد رؤيته على بعض القوانين الاجتماعية؛ فما يمكن أن يعد سلبياً في رؤية المجتمع يمكن أن يكون عاملاً إيجابياً ومحركاً رئيساً للأدب، وحينما نحدد مثلاً بداية نهضة الأدب الحديث بأسباب منها: (حملة نابليون على مصر)، نعلم كونها على المستوى السياسي والاجتماعي تؤخذ برؤية أقرب للاستعمار، في حين أننا نعدها عامل نهضة للأدب. وقس على ذلك كثيراً من التقلبات التي شهدتها القصيدة العربية والعالمية قديماً وحديثاً التي قد لا تنضج إلا تحت أوار المعاناة. هذه نقطة أولى يحسن أن نؤمن بها ونؤمّن عليها قبل أن نبدأ في تفكيك بنيات موضوعنا؛ فبعيداً عن القبيلة والقبلية في بعدها الاجتماعي بيد أنها في مسار الأدب تعدّ عاملاً ومحركاً فاعلاً للأدب من العصر الجاهلي إلى عصر التقنية والمواقع الإلكترونية، إذ القبلية العربية لم تنته في العصر الحديث، بل إنّ من أكثر السمات المعاصرة في رأي عبدالله الغذامي «هي البروز القوي للعرقيات والطائفيات والمذهبيات، ومثلها القبائلية، وهي كلها تمثل عودة للهويات الأصولية بأقوى صيغها حتى لتبدو أشد حدة مما كانت عليه قبل مرحلة كمونها المؤقتة في فترات مضت»[1]. وسنحاول هنا أن نكشف نفوذ

القبيلة ودورها الذي يوحي بتغلغلها في التفكير الجمعي عبر العصور العربية، وأبعاد تأثيرها على الأدب.

وفي البدء يحسن التمييز بين مصطلح القبيلة كحق ثقافي واجتماعي وحقيقة واقعية مشروعة، وبين القبلية أو ما يسميه القبائلية، كمدخل عنصري نسقي، ولتوضيح ذلك نرى الغذامي يربطها ببعض المصطلحات المقاربة كالشعب والشعوبية، والطائفة والطائفية والعرق والعرقية[2]. وأحسب أن الفرق بين هذه الثنائيات واضح، وكاشف للفرق بين القبيلة والقبائلية أو القبلية.

ومن المعلوم أن وحدة القبيلة تعد مرتكزاً سياسياً رئيساً في بنية المجتمعات العربية القديمة، حيث كانت كل قبيلة تشكل وحدة انتمائية تقارب الدولة المعاصرة، لها حدودها الاعتبارية وقواتها الذاتية، والشاعر قناتها الإعلامية التي تنقل مفاخرها وتصور عتادها ومقدراتها الحربية والفكرية، والعرب تقدر لأجل ذلك الشاعر الذي يعبر عن أمجاد القبيلة ويصور مفاخرها، ويستطيع أحياناً أن يطمس بعض سوءاتها بقدرة الشعر، وتدور في المرجعيات التراثية العربية قصة الشاعر الحطيئة وقبيلة بني أنف الناقة الذين كانوا يتوارون خجلاً من لقب قبيلتهم، حتى جاء الشاعر الأموي الحطيئة وقال فيهم:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا[3]

فأصبحوا يسيرون في الناس، رافعي رؤوسهم بقبيلتهم واسمها. كل ذلك يؤكد لنا قيمة الشاعر وقدرات الشعر في الانتصار وقلب الموازين الاجتماعية لصالح الهدف، مما يجعل الشاعر في قمة اهتمام القبيلة حباً وحذراً.

(1) انظر: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة (ط1، المغرب ولبنان، المركز الثقافي العربي، 2009م)، ص 7.

(2) المرجع السابق ص 10.

(3) انظر القصة في ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني، وتحقيق نعمان طه، ط 1، 1378هـ - 1958م)، ص 93، 94.

إن تتبع ملامح صورة القبيلة ودورها في بنية الأدب في العصور العربية يؤكد أنها كانت وما زالت محركاً أساساً للعمل الشعري، ولو تقصينا الشعر الجاهلي جلّه سنجده يمتح في الأغلب من هذا الأفق الواسع؛ فأغلب المعلقات العربية الشريفة نجد فيها المسارات الشعرية الأخرى تتوارى بإزاء الضجيج والافتخار بالقبيلة الذي نجد نموذجاً له مثلاً في معلقة عمرو بن كلثوم التي يقول منها:

أبا هند فلا تعجل علينا وأمهلنا نخبرك اليقينا

بأنا نورد الرايات بيضاً ونصدرهن حمراً قد روينا

...

إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا[1]

تلك المعلقة التي رددتها قبيلته في منتدياتها حتى أخذت مثلبة عليهم، حين يقول الشاعر عنهم:

ألهى بني تغلب عن كلّ مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يفاخرون بها مذ كان أولهم يا للرجال لفخر غير مسؤوم

وقد وردت الأبيات أعلاه عند ابن قتيبة في الشعر والشعراء ولم ينسبها لشاعر بعينه، يقول عن قصة المعلقة وتعلق القبيلة بها: «ولشغف تغلب بها، وكثرة روايتهم لها قال بعض الشعراء: ألهى بني تغلب[2]...

(2)

ولما جاء الإسلام غيّر من موازين الأفضلية، بتهذيب ميزان القبيلة وتوجيهها، وجعل التفاخر قيم الإسلام، يقول، صلى الله عليه وسلم: «**لا فضل لعربي على أعجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى**»[3].

(1) انظر: الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع(لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة) ص 206-224.

(2) البيت عند ابن قتيبة، الشعر والشعراء، وأورد القصة ولم ينسب لشاعر بعينه. انظر: ابن قتيبة محمد بن عبدالله بن قتيبة، الشعر والشعراء(ط 2، لبنان، دار الثقافة، 1969) ص 159، 160.

(3) انظر الصحيح المسند مما ليس في الصحيحين رقم 6274. مقبل الوادعي، (ط 1، صنعاء، الناشر مكتبة القدس، 1411هـ) رقم الحديث 6274. (الموسوعة الحديثية الإلكترونية).

ومن المؤكد في ظاهر الحديث أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يلغ سلطان القبيلة، ولكنه فتح نافذة جديدة للأفضلية والتقدم، وضرب نماذج حية لتلك الأفضلية الجديدة من خلال تقديم الإسلام مثلاً زيد بن حارثة وبلال الحبشي وسلمان الفارسي رضي الله عنهم، متجاوزاً بهم الأعراق والقبائل، وقصة سلمان مع أبي ذر لا تخفى حينما بدأت القبلية تطغى على ميزان التفاضل الذي سنه الإسلام[1].

فالرسول صلى الله عليه وسلم احترم الخصوصية القبلية التي يعلم مدى تأثيرها في نفوس صحابته قبل غيرهم، وتعامل معها بحكمة، وفي الحديث الصحيح: «أربع في أمتي من أمر الجاهلية لا يتركونهن... وذكر منها الفخر بالأحساب والطعن في الأنساب»[2] ولكنه فتح نافذة إلى أفضلية عادلة لا تقف عند عرق أو لون، بل تجعل ميزان الكرامة هي كما قال الله تعالى: ﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[3] الآية.

ورغم تغير موازين الأفضلية في الإسلام لدعم هذا الميزان، إلا أن القبيلة استمرت حاضرة حتى في زمن النبوة والصحابة؛ ففي حرب الرسول صلى الله عليه وسلم الشعرية مع كفار قريش التي قادها حسان بن ثابت كانت القبيلة محركاً أساساً، اعتمد عليها حسان والشعراء ممن معه، رضي الله عنهم، ولم يُنكر عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم ذلك، بل طلب منه أن يذهب لأبي بكر الصديق ليستلّ منه نسبه الشريف حتى لا يؤذى، بل كانت له عليه الصلاة والسلام مواقف يفتخر فيها بنسبه الشريف[4].

(1) انظر في تفاصيل هذه الأحاديث والآثار المتصلة بهذا: كتاب محمد حمزة إبراهيم، شعراء مكة قبل الإسلام جمع ودراسة وتحقيق (ط 1، لبنان، دار الكتب العلمية)، ص 145 وما بعدها.

(2) الموسوعة الحديثية الإلكترونية، صحيح مسلم(تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، ط 1، دار إحياء الكتب، عيسى البابي الحلبي، 1374، رقم الحديث 3088.(الموسوعة الحديثية الإلكترونية).

(3) سورة الحجرات، آية 13.

(4) انظر: محمد حمزة إبراهيم، شعراء مكة قبل الإسلام جمع ودراسة وتحقيق، ص 145 وما بعدها.

وثمة نماذج كثيرة من الافتخار بالقبيلة في ذلك العصر، ومن ذلك ما ورد عند حسان بن ثابت ، يهجو بني المغيرة، ويفتخر بقريش:

نالت قريش ذرى العلياء فانخنثت   بنو المغيرة عن مجد اللهاميم

...

بندوة من قصيّ كان ورثها   وباللواء وحجاب قماقيم

من جوهر من قريش فالتمس بدلاً   منهم معانيق في الهيجا مقاديم[1]

لقد كانت نظرة الإسلام للقبيلة نظرة متوازنة، تضع القبيلة في مكانها الذي قدر لها دون إفراط لها أو فتح لقبائلية في غير مكانها، ودون إهمال لها باعتبارها فعلاً لا خيار للشخص في اختياره. وتوازن تلك النظرة هي التي آخت بين قبيلتين ذات علاقات مواجهة في العصر الجاهلي وبداية الإسلام، وأعني بهما الأوس والخزرج، وهو إخاء و بعد سياسي، إذ تلك المرحلة تحتاج إلى إخاء وتكاتف لكل الجهود، بعيداً عن تأجيج الصراع بالنخوات القبلية التي تفت في عضد المشروع الجديد. ولئن استمر الافتخار حاضراً في مطلع صدر الإسلام، كما يُفهم ذلك من بعض نماذجه، والتي برزت فيها العصبية بشكل مريّع، إلا أن قادة الإسلام حينها كانوا على وعي كامل بخطورتها، وهو ما دفع عمر رضي اللّه عنه مثلاً أن «ينهى الناس أن ينشدوا من مناقضة الأنصار ومشركي قريش وقال: في ذلك شتم الحي بالميت وتجديد الضغائن...»، بل كادت أن تقوم فتنة بعد وفاة الرسول صلى اللّه عليه وسلم بوقت قصير إلا أن الإسلام بتعاليمه وموازينه الجديدة والمساحات الفكرية الجديدة التي فتحها للآخرة والنعيم المقيم، كانت تقف بجمعها ضد عودة مشروع القبيلة للظهور من جديد. وحينما ضعف سلطان الإسلام وموازينه العادلة في النفوس عادت القبائلية مباشرة إلى الظهور ربما بصورة واتجاهات أكثر عنفاً وفظاظة.

(1) انظر ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حسن حنفي، ومراجعة حسن كامل الصيرفي (القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1974م) ص 176-178.

(3)

وفي العصر الأموي الذي لا يبعد إلا قليلاً عن صدر الإسلام، عادت القبائل لاستلهام ما قيل فيها من شعر. وقد شهد العصر الأموي ظهور فن النقائض الذي أسهمت القبلية بشكل كبير وأولي في إذكائه. ورغم سلبية القبلية فيه كمعطى اجتماعي، إلا أن تلك النقائض تعد على المستوى الفني من أهم المكاسب الشعرية للتجربة العربية، ويعد مدخلاً شعرياً أضاف إلى التجربة قيماً شعرية فنية مهمة، إنّ على مستوى الفنية التي جاءت في سقفها الأعلى (لغوياً - صورياً - إيقاعياً) وإنّ على مستوى المداخل الدلالية المدهشة أحياناً، ولا غرو، فالكتابة الشعرية هنا تدفعها رغبة التحدي والتجاوز والسعي إلى الغلبة، وهذا محفز مهم للتجويد. وهو ما يؤكّد ما ذكرناه مطلع الحديث في هذا الفصل. ومن نماذج ذلك الافتخار الذي صيغ في قوالب فنية عالية قول جرير بن عطية الخطفى في الراعي النميري التي مطلعها (أقلي اللوم عاذل والعتابا):

أبى لي ما مضى لي في تميم وفي فرعي خزيمة أن أعابا

ستعلم من يصير أبوه قينا ومن عرفت قصائده اجتلابا

...

فلا صلى الإله على نمير ولا سقيت قبورهم السحابا

...

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا[1]

ورغم إمعان النموذج في قبائلية قد لا يجيزها شرع ولا عرف، إلا أننا نلاحظ جودة النص الفنية. والنقائض بعامة مكسب للشعرية العربية مهِّما بالغنا في مقته اجتماعياً، حيث يسعى الشاعر إلى السقف الأعلى من التجويد، لعلمه أن العين

(1) القصيدة في ديوانه بعنوان(أقلي اللوم والعتاب) يهجو الراعي النميري انظر: ديوان جرير، (دار صادر، 1991م)، ص 58-65.

الناقدة بانتظاره. وتلك المقامات تشهد حضوراً ثقافياً ونقدياً شعبياً ومتخصصاً تجعل الشاعر يقدر الموقف، ويحفر في طاقته الفنية ليخرج أقصى ما يمكن من قدرة، تجعله يبزّ المنافس. ومن هنا فهو لا يكتفي بالقدرة الفنية والتحوير في بنى النص، بل يبحث عن المداخل الدلالية والمغامز القبلية التي تجعل الجمهور يصفق دهشة، كما أنه على يقين أن حضور الدلالة دون غطاء فني يمرر الرسالة يجعل الرسالة محدودة التأثير، فترى كل شاعر يجْهد في تقديم أقصى ما يمكن للنص، متكئاً على جانب المبالغة أحيانا والانتقاص من حقوق الهيئات والقبائل. وهذه ولدت عدة نتوءات مجتمعية مررت سلبياتها إلى المكونات الاجتماعية العربية، وأثرت فيها، وخاصة أن تلك النقائض دخلت المدارس العامة والجامعات، ومن المؤكد أن ما تحفره في البنيات الفكرية العربية يعد كبيراً. وأزعم أن حضور القبائلية في العصر الحديث، يتصل بسبب من تلك القبائليات التي برزت في العصر الجاهلي، وأعلم عنها بالشعر، وتمأسست في العصر الأموي، وأكاد أن أقول تقننت في العصر الحديث، وأخذ بمجامعها الإعلام والشعر - ولاسيما الشعبي منه - ودعمت من مؤسسات ترعى تلك القبائليات.

(4)

إن صوت القبائلية يخفت دائماً حينما نحسن طرح البدائل، وقد أشارت الدراسة إلى نموذج (الإسلام) الذي يعد النموذج المهم الذي قُدّم فيه الإسلام وأهدافه القيمية بديلاً مهماً جعل القبيلة تتوارى بإزائه، وفي عصرنا الحديث نستطيع أن نقدم بدائل مضافة ،كالعلْم والوطنية مثلاً، لنجعل صوت القبيلة يتوارى. وتلك كان يمكن أن تخمل حدة القبلية لو كرست لها الجهود ورفعت لها الشعارات، إلا أنه رغم وجود إمكانية ذلك نجد أن عصرنا الحديث مازالت القبيلة مؤثرة، تسترد نفَسها القديم من خلال استلهام جديد تمده التقنية في هذه المرة وتمده المواقع

والموسوعات الإلكترونية، إذ أصبحت كل قبيلة تستلهم جُلّ ما قيل فيها من شعر فصيح وتسترعيه من الكتب التاريخية والأدبية على الشبكة العالمية، وتقاربه على المواقع الإلكترونية والقنوات التلفازية، وقنوات اليوتيوب.

وأضرب نموذجا على القبلية التقنية المعاصرة بقبيلتين عربيتين كان لهما وجود كبير في التاريخ العربي، وقد نزل القرآن الكريم أكثره - إكراماً واعترافاً- على لهجتيهما، وهما قبيلتا قريش وتميم؛ فعلى الرابط[1] (C:\Users\Gardenia\TEch\Desktop) على الإنترنت نجد موقعاً تحت عنوان (منتديات قريش)، ومنتدى فرعي داخل هذا الموقع بعنوان (منتدى شعراء قريش)، وهو يُعنى بجمع ما قيل من قصائد في هذه القبيلة، والشيء اللافت أن الوعي في هذه المنتديات يبدو عالياً أحياناً، فليس ما يكتب في الموقع كله من قبيل الشعبي والسطحي كما قد يُظن، بل يبدو لي أن بعض المواقع يعد ملتقى للباحثين والمؤرخين وبعضهم من الأكاديميين الجادين؛ فأحدهم مثلاً رمز لاسمه بـ (ابن الحسين) جمع وحده مائتي بيت من الشعر الفصيح على امتداد تاريخ الشعر العربي كُتبتْ في قريش، ويظهر منه وعي الباحث من حيث دقة الاختيار ومنهجيته - إذا تجاوزنا بعض الأخطاء النحوية التي وضعتُ خطاً تحتها - وقد بدت المادة على الموقع على النحو التالي:

مقتبس: ((

200 بيت في قريش !!

لقد استخلصت (200) بيت من الشعر ، من (74) **كتاباً** في الأدب.. جميعها ذكرت فيها: (قريش) ، كما أن (**قريشاً**) كما تعلمون ذكرت في القرآن (مرة واحدة)..

(1) حينما عمل الباحث على هذه الروابط كانت فاعلة، لكن في ظل تسارع التقنية ذهبت جلّ تلك المنتديات، ولم يتبق من إثبات بحثي لها سوى صور مرفقة، وهذا يفتح إشكالية كبيرة في ضياع كثير من التاريخ الأدبي المعاصر نصاً ونقداً.

وأنا بعملي هذا لا أدعي بأني (**عصامي**).. بأنني لا أملك أكثر من إرث صنعه لي غيري وساقه إلي دون عناء.. أو جهد..

فإني إن ادعيت ذلك فلن يكون لي مكان من الإعراب .. مهما كانت التركة التي ورثتها.. وأتباهى بها..

ولكن (العصامية) هو الطموح الذي أتغذى منه.. وأتفاعل معه..

وتأتي على قدر العظيم العظائم ..

وإليكم الأبيات التي لم **أستقصها** إلا لوضعها في عين تجمعها.. وهي عين المنتدى..

قال حسان بن ثابت:

1 - ونحن ولدنا من قريش عظيمها		ولدنا نبي الخير من آل هاشم

2 - قال حسان أيضاً:

- وقريش تجـول منا لـــواذاً		أن يقيموا أو خف منها الحلوم

3 - يقول نابغة بني جعدة:

4 - وشـارَكْنا قريشـــاً في تُقاهـــا		وفي أنسابها شِــرْكَ العِنَـــانِ

قال أبو قطيفة:

5 - وهل بَرِحَتْ بَطْحَاء قبرِ محـمـدٍ		أراهِطُ غُرٌّ من قُريشٍ تُباكِـرُهْ

قال معبد:

6 - فضَحْتم قريشاً بالفِرار وأنتمُ		قُمُدُّونَ سُودَانٌ عِظَامُ المَنَاكِبِ

7 - يقول ابن سريج:

يا عينُ جُـودِي بالدُّمُوعِ السّــفَـاح		وابكي على قَتْلَى قُرَيْشِ البِطَاح

)) انتهى الاقتباس بنصه[1].

(1) انظر منتديات قريش على الرابط: C:\Users\Gardenia TEch\Desktop.

رأى الباحث الإشارة إلى موقع الخطأ وتصويبه في مكانه لاعتبارات بحثية وفنية.

وما سبق هو نموذج على صورة حضور القبيلة على أحد المواقع الإلكترونية، ولعلك تلاحظ ،ابتداء، عدداً من الأخطاء النحْوية واللغوية في هذا المقطع البسيط السابق: (مائتي بيت، أربعة وسبعين كتاباً، كما أن قريشاً، لم أستقصها) لتعلم مقدار الخلل والضرر الذي قد يحلّ بتاريخ القبيلة من خلال جهود فردية يحسب لها جهدها، لكن خطأها يمسّ تاريخ قبيلة عربية بنيت وأسست على تراثها لغة العرب، فيصبح الخطأ جناية كبيرة مهما صغر.

ويمضي الباحث في سرد مائتي بيت شعر من أربعة وسبعين كتاباً – كما يقول – ذكرت فيها قريش بأبعاد واتجاهات مختلفة، ولعدد كبير من شعراء العرب الفحول على امتداد التاريخ. ويبدو أن الباحث هنا ينقل نسخاً دون تزيد على القبيلة، وإن كنت هنا لا أستبعد كما قلتُ – في ظل فخر جديد تحرص كل قبيلة على بنائه – أن يعود الانتحال الجديد[1] بصورة أخرى، كما ظهر مرة ثانية في عصر بني أمية، إذْ عادت القبائل لاستلهام ما قيل فيها من شعر، وإنْ حاول الكاتب أعلاه، في لفتة جيدة، أن يربط العصامية بالعمل والإنتاج، لا بموروث القبيلة.

وتمتد العناية بجمع شعراء الفصيح من تلك قبيلة قريش، حتى تصل لشعراء من العصر الحديث، فعلى موقع هذه القبيلة نجد صفحة كاملة تُعنى بالشاعر السعودي المعاصر (حسن بن عبدالله القرشي) ويسميه الموقع بـ(شاعر الجزيرة) (انظر شكل 1) وقد تناول المنتدى حسن القرشي وحياته في عدد من الصفحات والنوافذ، ونُشرت قصائد له كقصيدة (قمر، وشقية، وظمأ)وغيرها. ومن نماذجه ما دونه كاتب رمز لاسمه بـ(صقر قريش) ينقل نصاً للقرشي جاء نصه المقتبس على النحو التالي:

(1) انظر تفصيل قضية الانتحال في كتاب: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي(ط 4، القاهرة، دار المعارف 1969م)، ص 287-478.

حسن القرشي (**ظمأ**):

لقيتك أيّان؟ لا أتذكرُ أيّان؟ في حُلُمٍ أشقرَ؟

وراء الرؤى خلف كلّ التخوم

وخلف المسافات والأعصر

وعبر انطلاق الأماني الوِضاء

على صدحة النغم المسكر

لقيتك لقيا الربيع الجميل

يهف بمبسمه الأنضر

لقيتك كالبدر بين النجو

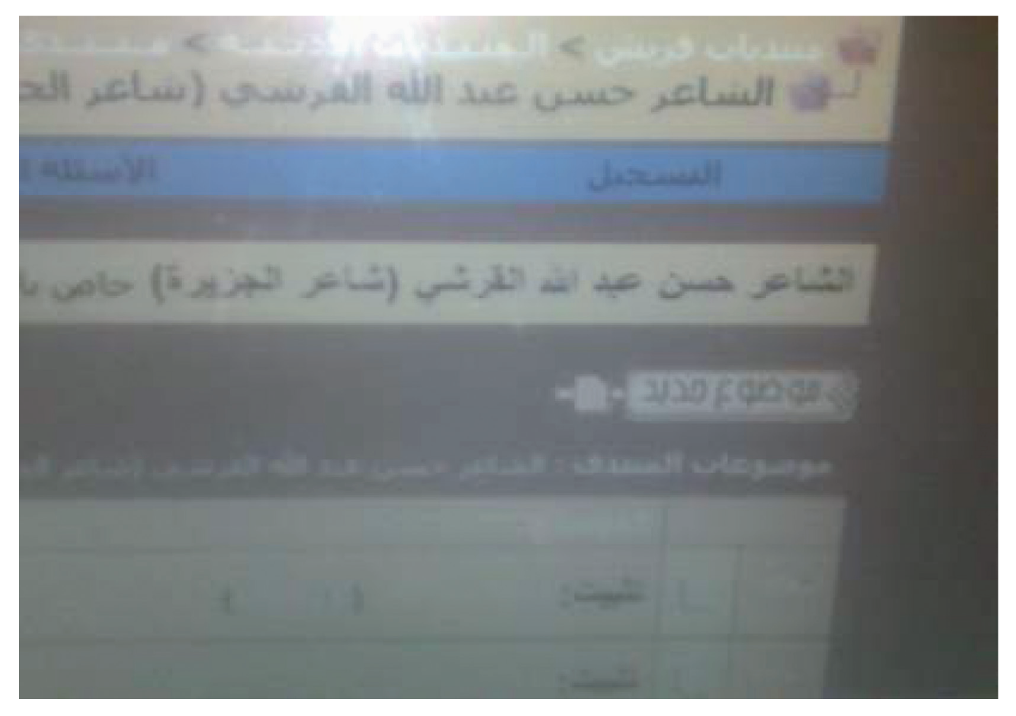
وكالفجر غِبّ الحيا المُزهر

وحين رأيتك أيقنتُ أني

صبيٌّ الهوى، يافع الأظفر

ولا يخلو المقتبس هو الآخر من بعض الأخطاء الطباعية التي تم تعديلها ليستقيم النص، ووضع تحتها خط).

ومما يبعث على البشْر حضور الشعر الفصيح على هذه المواقع، ورغم أهمية مثل هذا الحضور إلا أن بعض المهتمين قد يسيء للنص والشاعر ولتاريخ القبيلة ببعض الأخطاء اللغوية، التي لا ترضي الوعي العام فضلاً عن التاريخ المشرق لمثل تلك القبيلة في التكوين العربي. وهذا يحتاج إلى متابعة واعية وعمل مؤسسي يرعى حق القبيلة في جمع شعرها، وينأى به عن القبلية وعن أخطاء تسيء للقبيلة وتاريخها الأدبي.



شكل (8) الشاعر حسن بن عبد الله القرشي على موقع منتديات قريش

والنموذج الآخر في مسار القبيلة الحديثة هو لقبيلة(تميم)؛ إذ نجد على موقع (منتدى مجالس بني تميم) (C:\Users\Gardenia TEch\Desktop) نجد التفاتاً لإرث القبيلة الشعري الفصيح، وجمعاً للشعر لشعراء بني تميم في القديم والحديث، إضافة إلى ما كتب عن القبيلة، وسأكتفي بعرض نموذجين لشاعر تميمي قديم، ولشاعر تميمي حديث كما طُرح في الموقع بجهد من سمى نفسه بـ(المعايطة التميمي). والنموذج القديم تخذه نموذج الشاعر جرير بن عطية وقصيدته (إذا غضبت عليك بنو تميم)، ونص الاقتباس جاء على النحو الآتي:

«قصيدة الشاعر أبو حزرة جرير بن عطية التميمي والمعروف

بـ ״ ״ جرير״״

في الفخر ببني تميم و هجاء بني نمير، وذلك إثر هجاء شاعر من بني نمير قبيلة بني تميم ببيت من الشعر فرد عليه جرير بـ 97 بيتاً قاصمات، وهذه بعض (أبيات) من القصيدة:

أَقلِّي اللَّوْمَ عاذِلَ والعِتابا

وقولي إنْ أَصَبْتُ، لقد أصابا

أبَى لي ما مَضَى لي في تَميمٍ

وفي فَرْعَيْ خُزَيْمَةَ أنْ أُعابا

أعَدَّ اللهُ للشِّعراءَ مِنّي

صَوَاعِقَ يُخْضِعُونَ لها الرِّقابا

*

أنا البازي المُدِلُّ على نميرٍ

أُتِحْتُ مِنَ السَّماءِ لها انصِبَابا

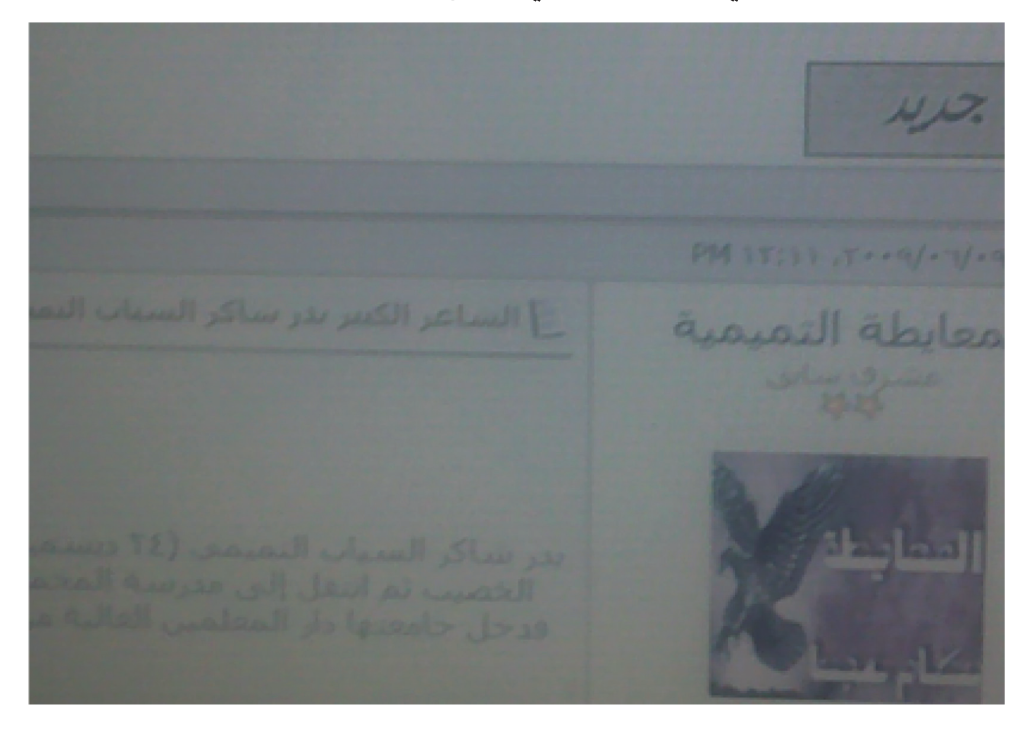
إذا غَضِبَتْ عليكَ بنو تميمٍ

حَسِبْتَ الناسَ كُلَّهُمُ غِضَابا[1]

يلاحظ أن مقدمة الحديث لا تخلو من أخطاء لغوية صححها البحث ووضع خطاً تحتها، وكان يحسن التنبه لها، وبخاصة أن الكاتب يتحدث عن قبيلة عربية لها عمقها التاريخي ودورها المهم في حفظ اللغة العربية الفصحى. وظاهر من اختيار النص وجودُ نفس قبائلي ينأى بالجمع عن هدفيته البحثية النزيهة. وقد وقفنا عند ذات النص سابقاً.

(1) القصيدة في ديوانه بعنوان (أقلي اللوم والعتاب) يهجو الراعي النميري انظر: ديوان جرير، دار صادر، 1991م، ص 58-65.

وتخيّرُ النموذج الثاني يعزز حضور هذه الفكرة القبائلية، حيث دفعتْ لإشراك شاعر يعد واحداً من رواد التجديد والحداثة في الشعر المعاصر، وهو الشاعر بدر شاكر السياب، الذي طالته يد اهتمام قبيلة بني تميم، فرأيناه يحضر قبلياً داعماً للقبيلة. وقد عرف بأنه شاعر حداثي مجدد لا أحسب أن الفكرة القبيلية تلحّ عليه، أو قد تلوب بذهنه الحداثي، لكنه يحضر في الموقع بأيقونة خاصة به (انظر صورة 2).



شكل (9) صورة توضح وجود الشاعر بدر شاكر السياب على منتديات بني تميم

وقد ورد عنه تعريف في ذات الموقع يقول: (بدر شاكر السياب التميمي (24ديسمبر 1926-1964م) شاعر عراقي ولد بقرية جيكور جنوب شرق البصرة. درس الابتدائية في مدرسة باب سليمان في أبي الخصيب ثم انتقل إلى مدرسة المحمودية وتخرج منها في 1 أكتوبر 1938م. ثم أكمل الثانوية في البصرة ما بين عامي 1938م و1943م. ثم انتقل إلى بغداد فدخل جامعتها دار المعلمين العالية من

عام 1943م إلى 1948م، والتحق بفرع اللغة العربية، ثم الإنجليزية. ومن خلال تلك الدراسة أتيحت له الفرصة للاطلاع على الأدب الإنجليزي بكل تفرعاته.

سيرته الأدبية

دواوينه

* أزهار ذابلة 1947م.

* أعاصير 1948م.

* أزهار وأساطير 1950م».

وهي سيرة منقولة من مواقع أخرى كما هو الحال في كل البيانات الأخرى عنه. ونرى أن الموقع لا يلتزم بالاشتراطات العلمية في النقل، وهذه مشكلة فكرية أخرى.

وفيما سبق من حديث ما يوحي بأن القبيلة المعاصرة بدأت تفيد من التقنية في بعث جديد للقبيلة والقبائلية يعتمد على التقنية، مع التأكيد على ضرورة التفريق بين القبيلة كوجود لا علاقة للمرء فيه وبين القبائلية التي وقف الإسلام ضدها بما تحمله من تعالٍ على الآخر يفترض أن معطيات التفاضل الحديثة قد تجاوزته. ويلاحظ أن تلك الجهود على المواقع الإلكترونية لا تخلو من كثير من الملحوظات اللغوية التي قد تسيء إلى الفكرة الجيدة التي قد تهدف إلى مقاربة الأعمال وحضورها، وأؤكد على أننا يمكن أن نفيد من التقنية في مقاربات جادة تقوم على أعمال مؤسسية تعنى بشعر تلك القبائل التي تعد رافداً مهماً للشعرية العربية.

الفصل الخامس:
صورة المكان والعتبات التقنية عند إبراهيم طالع الألمعي

مدخـل:

يدرس هذا البحث «تجليات المكان في شعر إبراهيم طالع الألمعي» إذ شغلت ظاهرة المكان حيزاً كبيراً في نسيج نصه الشعري.

يسير البحث في رؤية تراتبية لحديث الشاعر عن المكان على النحو التالي:

أولاً - المكان الإنساني: وفيه يعرض الشاعر لقضايا عامة في إطار المكان الإسلامي والإنساني العام.

ثانيًا - المكان العربي: يركز الشاعر في نصه الشعري هنا، على تلك الأمكنة التي تشكل مركزًا للقضايا العربية ومنها (فلسطين، والعراق، والجزائر) وغيرها.

ثالثًا - المكان الوطن: طوّف الشاعر في هذا المبحث أرجاء وطنه السعودي، وبرز المكان في نصه الشعري بصورة أكثر حميمة وعمقاً وجدانيًا، من خلال عدة أمكنة أوردها في نصه منها (مكة، الرياض، عسير) وغيرها .

رابعًا - المكان القروي: وهو المكان الذي يشكل عنده بعدًا مميزًا، وعلامة فارقة في نصه الشعري، حيث نجد للشاعر عددًا كبيرًا من النصوص التي تمتلئ بإفاضات عاطفية وبوح وجداني دافق.

جدير بالذكر أن هذه القرية تعد مركز النص المكاني عند الشاعر، ورغم تطوافه الشعري في المكان العام، إلا أن تجربته تأرز إلى تلك القرية النائمة في أحضان جبال رجال ألمع في الجزء الجنوبي الغربي من منطقة عسير في المملكة العربية السعودية، والدراسة برغم ذاك تحاول أن تستبطن تداعيات المكان وارتباطاته الروحية والفنية في الاتجاهات المكانية المختلفة التي حوتها تجربة الشاعر.

وقد حظي المكان[1] باهتمام الدارسين والنقاد، فوقفوا عند مفهومه ودلالاته التي ترتبط بالذاكرة الإنسانية منذ بدء الخليقة إذ «السؤال عن المكان مرتبط في الواقع بالسؤال عن الوجود الإنساني، هذا الوجود الذي تحقق دوما في ظل مكان، حيث كان رحم الأمّ هو المكان الأول الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بآخر، ثم جاء المهْد، ثم البيت ثم الشارع، ثم المدرسة، ثم المدينة أو القرية، ثم أمكنة أخرى يكون آخرها القبْر[2]. ومن المعلوم أن ارتباط الإنسان بالمكان ومرتع الصبا أمر طبعي في الفطرة السوية، لكنه يتفاوت من إنسان لآخر» ولعل علاقة المكان بالجذور تتخذ بعدين مختلفين أحدهما يتصل بالمكان التاريخي والآخر يتصل بالإنسان، ومع التحولات الطارئة على تلك العلاقة يصبح المكان تجربة معاشة[3].

تعلق الشعراء بالمكان منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحديث، وبرز المكان بصورة لافتة في الشعرية العربية[4]. وهو يبرز عند الشاعر السعودي إبراهيم

(1) المكان في المعجم من جذر (مكن)، وهو الموضع وجمعه أمكنة وأماكن. انظر: محمد الفيروز آبادي، القاموس المحيط، بتحقيق مكتب تحقيق التراث في مكتب الرسالة بإشراف محمد العرقسوسي (ط 5، مؤسسة الرسالة 1996م)، ص 1593، 1594.

(2) فتحية كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، (ط 1، لبنان، الانتشار العربي، 2008م)، ص17.

(3) معجب العدواني تشكيل المكان وظلال العتبات) ط 1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2002م)، ص 29.

(4) انظر مثلاً نماذج المكان في الشعرية العربية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث: عبدالله أحمد باقازي في كتابه «عامل المكان في الشعر العربي بين الجمالية والتاريخية» (ط 1، الطائف، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، 1992م).

طالع الألمعي، حيث شكل ظاهرة وعنصرًا أساسيًا في نسيج بنائه الشعري؛ ذلك أن إبراهيم طالع قد فرضت حياته وتنقلاته وظروفه المعيشية الارتباط بالمكان حضورًا وغيابًا.

وبرغم ارتباط الشاعر بقريته شعرًا بما يشكل في ذاته ظاهرة جديرة بالدراسة، إلا أننا لا نعدم حضور المكان في شعره بما يمكن أن يدرس من خلال عدة محاور متراتبة على النحو التالي:

أولاً: المكان الكوني.

ثانياً: المكان العربي.

ثالثاً: المكان الوطن.

رابعا: المكان القروي.

والحديث عن المكان وفق هذه التراتبية يسير على نمط مقارب لما قد يسمى بالقراءة الإشعاعية «spectral» وهي كما يقول حبيب مونسي: «قراءة تتخذ المكان مركزًا لمجموعة من الدوائر التي تنداح متباعدة عن المركز ،فعل الحجر الذي يلقى في الماء الساكن، فتنشأ عنه مجموعة من الدوائر التي تزداد اتساعا كلما ابتعدت عن المركز»[1]. والحديث عن إبراهيم طالع وعلاقته بالمكان يتحرك من الدائرة الصغرى القرية باتجاه دوائر المكان الوطن والمكان العربي، باتجاه المكان الإنساني، فالمركز في العمل هو في الواقع القرية ، لكنه ينداح منها باتجاه عدة أمكنة تشكل رؤية الشاعر للمكان. وسنبدأ بنقطة البعد باتجاه المركز.

(1) فلسفة المكان في الشعر العربي، (من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م)، ص 7 .

أولا: المكان الكوني:

تناول الشاعر قضايا إنسانية شكل فيها المكان عاملاً مهماً في بناء الرؤية الشعرية. حيث شارك الشاعر بفاعلية في الحديث عن بعض القضايا التي تمس الإنسانية عمومًا والإسلام الذي ينتمي إليه خصوصًا. نتلمس ذلك في مثل نصه (أبوة)، الذي يجعل فيه الإسلام مرتكزاً لهذه الكونية، يقول:

ولدي كن كما تشاء فإني حيث وجهت في الوجود أراكا

أنت تسري عقيدة ولسانًا عربيًا معطـراً بسناكا

حين يعلو الأذان في الصين شرقاً

يذكر الناس ربهم وثراكا[1]

وإذا ما تجهت تنظر غرباً:

خلد الدهر شامخًا ذكـراكا

وتمنى بأن يعود وليدًا عربياً وشامخاً كشـذاكا[2]

نلحظ في النص أن الشاعر ينطلق إلى أفق المكان الأرحب إلا أنه يعود به إلى مركزية المكان، متخذًا من الرؤية الإسلامية التي انطلقت من مكة لتعبق في أرجاء الأرض من الصين إلى الغرب محورًا للرؤية.

وفي نصه (أبو محجن في سجنه)، يتحدث عن بعد فكري لا يبعد كثيرًا عما سبق من رؤية، يقول:

---

(1) يفيد العطف عند النحاة الاشتراك بين المتعاطفين يقول ابن هشام في حديثه عن حروف العطف «منها مايقتضي التشريك في اللفظ والمعنى وهو الواو...» انظر أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك،(بيروت، المكتبة العصرية، 2005م)، ج 3 ص 315. والشاعر هنا عطف المكان على ربهم، وهو تشريك متجاوز، ولعل ذلك بدافع ضرورة الوزن.

(2) نِحلة سهيل (أبها، مطابع الجنوب، 2001م)، ص 23-24.

لـو كنــتَ تــدري يـا زمـــانُ بـأنـنـي

زاهٍ بـأهــلـي مــا قــتــلـتَ إبـــانـا

ولـجئـتُ يــا (دارَ الـســلامِ) يـزفُّـنـي

مـن يــومِ ذي قـــارَ الـهــوى أشــجانـا

وخـرجـتُ مـنْ سـجـني عـلى يـدِ سـاجـنـي

وأَفَــقْــتُ يـا بَـلْـقَــاءُ يــومَ لـقـانـــا

قــتـلَ الـجـهــادَ جـهــادُنـا فـي أهـلِـنـا

مــذْ أخــرجـوا مــنْ يـعــربٍ أفـــغـانـا

و لـكـانَ في الـيـرمـوكِ (أوسـلـو) وقِّـعـتْ

ولـعـانـقــتْ فـي الـقـدسِ (طيبةَ)...

قانا[1]

يعتمد النص هنا على معطى تراثي يقوم على قصة أبي محجن الثقفي وفرسه البلقاء، وقد أراد الشاعر أن يلمح بذلك الاستدعاء التراثي إلى رحابة الإسلام في التعامل مع صاحب المعصية، بإزاء ضيق الأفق الذي تلبس الدّين بعد أن خرج من نطاقه الواعي إلى الاجتهادات التي قد تسيء إلى صفائه.

أما في نص (مشرقان) فيتحرك الشاعر بأفق مكاني كوني، حين يتذكر التاريخ والأمجاد العربية التي جابت الكون، يقول:

جـــدّ فـــي الــــــــلأواء جـدّ   بــيــنـــنــا عــهـــــــد وود

مـــا انـتـشــى فـــي الـشــرق بـرق   ومــــن الأوراســــــــــن رعــد

...

(1) سهيل اميماني، (ط 1، أبها، نادي أبها الأدبي، 1999م)، ص 103، 104.

فسل التاريخ يومًا عن أمانينا يرد
مغرب القلب وأمسى بشروق الحب يغدو

...

فسل التاريخ يومًا عن أمانينا يرد
مغرب القلب وأمسى بشروق الحب يغدو

...

من هنا مشرق حب ومن الأوراس سعد

ويستلهم الفتح المبين، حين يقول:

وكأن الدهر في عقبة أحلى ما نود
إن يكن للدهر شكر فهو للفاتح صيد
فتح الشرق على الغرب فإذا الأعجم أزد[1]

ويلاحظ في حديث الشاعر عن المكان الكوني اعتماده في هذا المنحى على رؤية مركزية الإسلام في الكون، كما أنه يتكئ فنيًا على استدعاء التراث بأحداثه وشخصياته (أبو محجن، دار السلام، يوم ذي قار، اليرموك، التاريخ، عقبة، الفاتح)، وهي شخصيات لها حضورها في ذهنية المتلقي، لكن الملاحظ أن توظيف الشاعر لها جاء خاطفاً، فلم يتوقف لتملي تلك الشخصيات، فاستدعاؤه لتلك الرموز هو مما يسميه النقاد بالرمز الإشاري[2]. وكان يمكن بشيء من التروي الشعري أن تسهم تلك الرموز التراثية[3] في تفجير طاقات عمله الشعري.

(1) نحلة سهيل، 29، 30.

(2) انظر سعد الدين كليب، وعي الحداثة الشعرية (دمشق، اتحاد الكتاب العرب،1997م)، ص 74.

(3) انظر نماذج في توظيف الشخصيات التراثية: كتاب علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر(القاهرة، دار الفكر، 1417هـ)، ص 60 وما بعدها.

ثانيا: المكان العربي:

يشكل حديث الشاعر عن المكان العربي نقلة وجدانية في رؤيته للمكان، حيث بدا الشاعر قريبًا أكثر من قضايا أمته العربية، ولاسيما تلك المناطق التي تشكل مرتكزًا للهم العربي كقضية فلسطين، التي يقول في نص يتناولها:

شياطينُنَا

أنهكَتْها بحور القصيدْ

ودوّتْ على طلعِهَا قاصفات الرُّعُودْ

* * *

مواعيدُ تفتنُّ زهواً ..

وتهمي صبايا..

وعطراً سرى منْ أريجِ البسوسْ

تضجُّ الليالي به هَاجساً

منَ الحُلم سيفاً صقيلاً

كسيفِ السَّلامْ

متى سُلَّ في قلبِ (يافا) ونامْ[1]

ينحو الشاعر هنا، إلى التلاعب الفني بالمفردة مستظلاً بالمفارقة بين الجد والهزل، ليسخر من وعد السلام، (متى سل في قلب يافا ونام)، والصورة هنا أيضاً تبنى على وعي المقابلة؛ فالسلام المزعوم محدثاً في رأيه سلاماً بل هو في واقع الأمر قد تحول بخيباته المتعددة إلى سيف غرس في قلب المكان. محدثا ببراعة التقابل انزياحاً وعدولاً[2] عن الرؤية الفكرية السائدة.

(1) سهيل اميماني ، ص 25.

(2) انظر في دلالة الانزياح وصلته بالمقابلة والطباق كتاب صالح الهادي بن رمضان، الخطاب الأدبي وتحديات المنهج (ط 1، أبها، نادي أبها الأدبي، 1431هـ)، ص 261-271.

وفي نصه (ذل)، يتناول حائط المبكى والبراق، مقارباً المكانين في رؤية ساخرة، يقول:

يا حائط المبكى، سنبكي كل يو   م إننا نحن البكاء مجمدا

أما البراق فليله من ليلنا   والوعد يا (بلفور) لا يمسي سدى[1]

تشكل مفردة البكاء هنا، محورًا في الصورة التي رسمها للتباكي على القضية، وإن كان إتمامه للصورة يبدو أقرب للتكلف (نحن البكاء مجمداً)، بيد أنّ الصورة عمومًا تنقل إشكالية تحول المبكى كجزء من التكوين العقدي إلى منطقة للتباكي من كل أطراف القضية، على اختلاف دواعي البكاء ومهيجاته.

ويمتد وهج القضية الفلسطينية ليصل إلى لبنان ومذبحة قانا التي تناولها الشاعر في نص (هجرة وضاح) يقول:

اختفى وضَّاح يومَ المولدِ

كانَ مشغولاً بـ (قانا)

والغَدِ

لمْ يعدْ يرهب جناً أو يرى

ما توارى

في جدار المعبدِ[2]

الشاعر هنا، يدوّر الأحداث من أنساقها التاريخية لتتفاعل مع قضيته؛ فشخصية وضاح لا تبقى تاريخاً، بل تتصل بواقع ما حدث لقانا.

(1) نِحلة سهيل، ص 88.

(2) سهيل اميماني، ص 120.

ويقف الشاعر مع العراق التي تعد من مناطق الصراع[1] في العصر الحديث، متداخلاً في نصه مع قصيدة (ضائعة) ليحيى السماوي التي منها:

الناس قد خلقوا على

صنفين في

أرض العراق:

ساق بلا رأس ..

ورأس دون ساق[2]

ويستلهم الشاعر إبراهيم طالع في نص جعل عنوانه (أفياء ساق) دلالة السطر الأخير في نص السماوي، حيث جعل الشاعر نصه بأكمله يتفيأ ظلاله، ولعلي ألْفت قبلاً إلى تلك الصورة الأدبية التي تنبعث من دلالة عنوان الشاعر، فاختيار الشاعر لهذا العنوان (أفياء ساق) يعد أمراً يحسب له في النقد الحديث الذي يعتني كثيرًا بمثل تلك العتبات النصية[3] التي يمكن أن تشكل بذاتها محورية واختزالاً مهماً يصعب تجاوزه، يقول الشاعر في نصه (أفياء ساق):

أَوَجَــــدْت يـا بْـنَ الـرافـديـنِ جــزيـرةً
مـن قـلـبِـهـا الـتـاريـخُ بـالأمـسِ اسـتـفـاقْ ؟
وبـأنّـــمـا كـــرم الـرجـــالِ سـجـيّـة
نـبـتـتْ بـهـا فـي الأرضِ مـنْ مـاضٍ وبـاق ؟

(1) هو عبدالرحمن بن إسماعيل ولقبه وضاح، انظر في أخباره ونسبه: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني (بيروت، دار الثقافة 1956م)، المجلد 6، ص 198-227.

(2) مجموعة لماذا تأخرت دهرا؟ (ط 1، دمشق، دار الينابيع)، ص 23.

(3) انظر عبدالله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي (ط 1، المغرب ولبنان، المركز الثقافي العربي، 2002م، ص 136 وما بعدها.

وبـــأنَّ أرضَ الـمـعـجـزاتِ هــوتْ لـهـا

أفـلاكُ كسرى و استهلَّ لها المحـاقْ ؟

وتـعـفَّـرتْ فـي (ديـرِ بصـرى) جبـهـةٌ

حـتّـى تمـنّـى ديـرُهَا كـل الـرفـاقْ

وغـدتْ لـهـا أركـان قيصـرَ سُـجَّداً

وسـمـا بـهـا (نِـيفُ الأمـازيـغ) اشـتـياقْ

وتـزوّجـتْ (إيـزيـسُ) فـي مـلـكـوتِـهـا

صـحـراءَ تـقـطرُ بالحنينِ إلـى العنـاقْ

وتمـازجـتْ بـالـرافـديـنِ جبـالُـهُمْ

لـتـحـيـلَ عـيـداً عـيـدَهـا...

نخلُ العراقْ؟[1]

الشاعر يجعل العراق مرتكز النص وإن جاءت مفردة العراق في خاتمته، وهو يتناص[2] مع نص يحيى السماوي، حيث اعتمد في بناء نصه على بناء النص الإيقاعي الذي أوردناه كشاهد سابق، وهو بيت القصيد الذي سار به الركبان من نص الشاعر السماوي، وقد بنى عليه الشاعر إبراهيم طالع نصه الذي جعل عنوانه (أفياء ساق)، متكئًا على روي القاف الذي يتصل بالعراق بسبب ومختزلاً في عنوانه قول السماوي: (الناس قد خلقوا على/صنفين في/ أرض العراق:/ ساق بلا رأس.. ورأس دون ساق)؛ فنصه هو تفتيق لدلالة هذه الصورة التي

(1) سهيل اميماني ص 69-70.

(1) انظر في تطبيقات التناص، خليل الموسى ،قراءات في الشعر العربي والمعاصر (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م). ص 133 وما بعدها، وانظر في التناص بتوظيف المصادر التراثية ،علي عشري زايد،دراسات نقدية في شعرنا الحديث (الطبعة الثانية ،مكتبة سيناء القاهرة، 1423م، 2002م) 86-166.

رسمها السماوي لأرض العراق. والشاعر الألمعي برغم استظلاله بأفياء نص السماوي، لكنه لا يقف هنا عند حدود الدلالة في النص الأول، بل يبعد عنها ليجعل كلّ أطراف الشام والعرب والتاريخ تأرز إلى العراق؛ حيث نجده يزج بمفردات لا تتصل بالعراق مباشرة كدير الراهب بحيرا في بصرى بسوريا، وقصة إيزيس[1] في أرض الكنانة، وكأني به يرى أن العرب يجب أن تتجاوز الأطر المحدودة باتجاه رؤية أوسع للعروبة.

أما في حديثه عن الجزائر فيركز الشاعر على أمرين: (جبال الأوراس) - المعقل الأول للثورة - التي ذكرها في أكثر من نص، رابطاً بين تلك القمم والشيم العربية من جهة، وبينها وبين جبال عسير التي ينتمي لها الشاعر من جهة أخرى،كما ركّز في حديثه عن الجزائر على المليون شهيد التي قدمتها الجزائر في حرب التحرير من الاستعمار الفرنسي، يقول:

لا تفارق

فسأهديك ذرا الأوراس تزهو في عسير

وسأهديك جبالاً ورمالاً

ثم مليون شهيد

فأنا يا ابن الشهيد الحرّ جمع للشهيد

(يا سلام عليكم ربع ربع

وا على حفلكم والاجنبيا

يا اهل الدوف الازرق والتوى

- ودنا الخيل تمشي ربع ربع

(1) انظر في دلالة هذه الأسطورة (إيزيس وأوزوريس) وتوظيفها، علي عشري زايد، دراسات في شعرنا الحديث، ص 171-173.

والبيارق ترد حوض المنية

نورد الضاميه حوض الروى [1]

نرى في النص على المستوى الدلالي ما ذكرناه سابقاً من ربط بين جبال الأوراس بسموق الشيم والمكارم العربية، كما نرى تلك المقاربة بين القمم العالية وقمم الجبال في عسير، كما يركز النص في الجانب الآخر على السمة التي أصبحت شبه لازمة في حديث الشعراء عن الجزائر، وهي المليون شهيد التي قدمتها الجزائر في حرب التحرير عام 1954م:

(ثم مليون شهيد/ فأنا يا ابن الشهيد الحر جمع للشهيد).

ولعل أهم ما يلفت الانتباه على المستوى الفني ذلك الاقتباس الشعبي في نهاية النص السابق، الذي يعزز رؤية الشمم التي أوردها في النص، وقد جعل جبال الأوراس رمزاً لها، حيث أورد مفردات لغوية وتراكيب حربية تنبئ عن العادات القبلية (الدوف، الخيل، البيارق ترد حوض المنية).

ويتواصل حديث الشاعر عن ذرا الأوراس وعدة أمكنة عربية أخرى، مستلهماً في نصه أمجاد الأمة العربية السالفة، ومحور النص هو ابن الجزيرة العربية الذي خضعت له الأمجاد قبل أن يعرفه النفط، يقول متأسفًا على تلك الأمجاد الغابرة:

كأن زمانه ما حل يومًا ... بـ(أندلس) ولا بالـ(الشام) طابا

ولا مرت بـ(دجلة) صافنات ... تسابقه إلى الزمن اقترابا

ولا ضمت (بلاد النيل) عمْرًا ... ولا أرسى بـ(برقة) من أنابا

ولا حنّت ذرا(الأوراس) فيه ... إذا رامت بها الدنيا عقابا

ولا دوى الهدى من لابتيه ... ليسري في الدنا هدياً عجابا

تحدر من جبال (الحز) غرباً ... وأنجب في حمى الصحراء غابا

(1) نحلة سهيل ص 62.

يبلل بالندى الزاكي عروقاً بلا نفط تحملت الكتابا
حملت عروبة وحملت ديناً فما للنفط قد أغوى وعابا؟[1]

يؤكد الشاعر في النص السابق أن لابن الجزيرة العربية صولاته مع المجد من قبل أن يعرف النفط[2]، وكأني بالشاعر يريد هنا نفي مقولة مستفزة تربط تاريخ ابن الجزيرة العربية بالنفط، مما يرى فيه الشاعر جورًا ظاهرًا على أمجاده السالفة؛ فقد كان أحد الفاتحين في الأندلس، كما أن من هذه الجزيرة أيضًا انطلق المجد الإسلامي إلى الشام ومصر، وتونس، والجزائر، فابن الجزيرة يحمل عروبته وتاريخه ودينه الذي يشكل به تاريخه الحقيقي الذي يجب أن يُعرف به.

المكان الوطن:

ينتمي الشاعر إلى المملكة العربية السعودية، وهو انتماء يشكل منعطفًا وجدانياً مهماً في تجربته؛ فالوطن والمواطنة تتشكل عنده في اتجاهات ورؤى متعددة نراها جلية في جملة النصوص التي تماسّ فيها الشاعر مع الوطن، إلا أن الملاحظ على تجربة الشاعر بدءًا أنها تمتلئ رواء كلما اقتربت من عبق المكان الذي يتماس مع ذكرياته ومحطات طفولته وصباه التي يشكل الوطن-بالطبع-جزءًا منها.

وحديث الشاعر عن المكان الوطن يتحرك في عدة مسارات؛ فهو تارة يزهو بالوطن في أغان وأناشيد وطنية عامة على مثال نصه (جبين وسحاب) الذي يقول فيه:

(1) نحلة سهيل ص 70-72.

(2) مما لا ينكر دور النفط في التنمية في الخليج ،لكن البناء القيمي لا يرتبط بالنفط في المطلق، وما يردده أمثال نزار قباني في قصائده يعد مستفزا لأمثال الشاعر،

ما كلّ أوطان الأنام كموطني فالكعبة الغراء لا تتكرر

مهد العروبة واحد وختامها ما خطه عبدالعزيز يسطر

قولوا لعبد الله: إن خطيئتي: وطنًا عشقت وذنبه لا يغفر[1]

يركز الشاعر هنا على جانب المقدس في تميز وطنه؛ فالكعبة الغراء تعد نموذجاً لا يوجد في وطن آخر، وإن كانت عبارته (الكعبة الغراء لا تتكرر) تنقل صورة تقريرية مألوفة، كان يمكن أن ينأى عنها الشاعر باتجاه صورة أكثر إدهاشا، كالذي أورده في بيته الأخير الذي جعل فيه خطيئته وطناً عشقه وذنب الأوطان في رؤيته حب لا يغتفر!.

وفي صورة أخرى لمكة يرسم الشاعر بفنية مكة المكرمة وطيبة وهما تسافران بين الأرواح لتغسل جناية الدهر على تلك الأنفس:

تسافر مكة ما بين قلب وآخر في الأنام يزيح بابا

وتغسل ما جناه الدهر فينا إذا التاريخ بالتاريخ غابا

وتهمي حول (طيبة) كل روح سمت لله تستجلي الحجابا[2]

ونراه في حديثه عن (الرياض) يمضي مقارباً تاريخ المكان ومعطياته، حيث يستحضر مسمى نجد ويستحضر العرار الذي عرف به المكان، يقول:

ويا غصنًا يداعب من يليه لك الوطن العزيز يتيه لابا

إذا تحكي (الرياض) عرار نجد تكون (سراته) والـ(التهم) غابا[3]

ويتناول الشاعر مدينة (جدة) التي يرى فيها صورة لوطن يتغنى به في مثل قوله في نص (مواسم) وقد ذكر في مطلعه أنه يتحرك «نحو جدة»، يقول:

(1) نحلة سهيل 94.

(2) نحلة سهيل ص 72، 73.

(3) نحلة سهيل ص 74-75.

موطن الشعر والأعاصير غرّد ما انتشى في جبالك الخضر منشد
وطن النور أنت لله بيت يركع الكون حوله ثم يسجد
أنت أحلى من الحياة وأقنى أنت أدنى من النجوم وأبعد[1]

وهو يطلق على (جدة) مسمى (العروس)، وهو مسمى شعبي استحضره الشاعر في نصه كثيرًا، يقول:

شاطئ القلب ليتني لا أبالي بهوى الشعر حين يرسي وينشد
فاعذرينا فأنت من علّمَتنا ذات يوم غواية الحب والصد
بيد أن العروس فينا عروس تتغنى بحبنا المتمرد[2]

وفي نص آخر يزاوج في حبه بين (جدة) العروس وبين منطقة ميلاده (عسير)، وهو ربط مكاني يكثر في شعره:

يا (عروسًا) أبيت أن تستجيبي لدواعي تصحّر القلب والمد
سوف تأوي لمقلتيك عسير وضحاها وسحبها تتجدد[3]

وهو ما يكرره في حديث آخر له عن (جدة):

صيفنا يا (عروسنا) كان أبها غير أنا مع العروس سننشد[4]

ويلاحظ أن (عسير) المكان تقتحم رؤية الشاعر هنا في ربط مكاني، أشار له البحث قبلاً؛ فعند حديثه عن جبال (الأوراس) قارنها بقمم عسير، وكذا في حديثه عن الرياض حضرت جبال السراة وتهامة، وهنا يرى (عسير) بمقوماتها من السحب والجمال تأوي إلى مقلتي جدة، وهو مظهر يكشف تعلق الشاعر البالغ بمراتع صباه في (عسير)، وهو إرهاص لما بعده.

(1) نحلة سهيل ،مطابع الجنوب ،أبها، ص 7.

(2) نحلة سهيل 8، 9.

(3) نحلة سهيل ص 9.

(4) نحلة سهيل ص 8.

فإذا ما وصل الشاعر إلى منطقته (عسير) نراه يشكلها بكل معطياتها المكانية في حضور متوهج وجدانياً على مثال قوله:

ريشة العزّ في جنوبك أهل ... فارسميهم صغيرهم والكبيرا
جسديهم بلوحة نحن ندري ... - إن تبدت - أبعادها والحضورا
عيد سلطان بيننا كل حين ... يتهادى سحائباً ونميرا
وعسير ألبستها ثوب عرسي ... ثم بركاً طيبتها وأميرا
منذ قرن وطيبها يتبارى ... فيزيد السباق أبها عبيرا
ويصير العبير أعبق نشرًا ... كلما زادها الزمان عبورا
غادة الأزد بالعلا تتحنى ... وتغني (غسان)خطا زبورا

...

يا ابن عبد العزيز أهلاً وسهلاً ... كلما فاحت السراة عطورا

...

وصل الله سعدكم يا أميراً ... وأبياً كما وصلت عسيرا[1]

النص السابق مليء برواء الشعر وعبق المكان، وهو نص احتفالي عيدي بحضور رمز سياسي كما يبدو من معطياته الدلالية، لكن الشاعر هنا ارتقى بالمناسبة ليعقد وصلا ًفنياً بين الإنسان والمكان، فسحائب المكان تلتقي بسحائب الجود من يد الأمير، والعيد الرمز يلتقي بعيد لقاء الأمير (عيد سلطان بيننا كل حين ... يتهادى سحائباً ونميرا)، والشاعر والمكان يتعطران بالبرك (نوع من العطور البرية المشهورة في المكان) ويتعطر المكان أيضاً بالأمير (وعسير ألبستها ثوب عرسي... ثم بركاً طيبتها وأميرا)، والوصال أيضاً يتلاقى فيه السعد والأمير (وصل الله سعدكم يا أميراً... وأبياً كما وصلت عسيرا)[2]. هذا المنحى في رسم تلك

---

(1) نحلة سهيل، ص 41، 46.

(2) نحلة سهيل، ص 41، 42.

الانعطافات المبهجة التي تصور تعالق الإنسان مع المكان يشعل التجربة ويجعلها لوحة تصويرية تعتمد على تفعيل عدة استعارات في التكوين الشعري أهمها بالطبع هنا توظيف الاستعارة المرشحة والمجردة في دعم هذه الصورة[1] المليئة بالعبق والرواء. هذا التعالق بين المكان (عسير)، والرموز السياسية الوطنية ملحظ لافت في تجربة الشاعر، وهو يكرره في موضع آخر حين يقول :

وطـن تـهـلـل فـي جبـيـن يـسـفـر   وعـظـيـم وصـل والأحـبـة سُـمّـر

وسـلـيـل مـجـد أمْ كـريـم سـحـائـب   تحنو على الخضر الجبال وتمطر

فـاضـت عـسـيـر لـه بـكـامـل زهـوهـا   لـكـأنـمـا أبـهـا أتـاهـا الـمـحـشـر[2]

ومن المسارات الدلالية في حديثه عن (عسير) المزج بين المكان الماثل وتاريخانية المكان، ففي حديثه عن (تنومة) يستذكر تاريخها في قوله:

وأروي بـأزكـى دمـي يـا (تـنـومـة)   مـنـك شـعـاب الـحـمـى أخـضـرا

فـنـهـدي إلـى الـقـمـح أيـامـه   ونـسـتـل مـن لـيـلـه شـنـفـرى

وألـثـم (مـنـعـى) لأن الـذي   تـأبـط خـيـرًا وجـاب بـه

تـأبـط شـرًا هـنـاك سـرى :   مـن الأرض يـسـرًا ومـا أعـسـرا[3]

والنص السابق مليء بإفاضات شعرية تقبس من وهج ماضي النص وحاضره، متكئاً على عدة أبعاد تتيه بالنص وتأخذه في آفاق بعيدة؛ فارتباط الشنفرى بالمكان يفتح أفقاً مضيئًا في تكوين الدلالة، وكذا جبال (منعى)، ولأن تلك الأماكن بزعم الشاعر كانت ضمن الأماكن الشهيرة للصعاليك نجده يتكئ عليها في بناء النص، ونلاحظ في بيتيه الأخيرين أنه اعتمد على شخصية رمزية في التاريخ

(1) انظر نماذج مشابهة في النص العربي، عبدالمتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح (المطبعة النموذجية مكتبة الآداب، دون بيانات أخرى).

(2) نحلة سهيل ص 91.

(3) نحلة سهيل ص 18-19.

الأدبي العربي لها عمقها الفني واللغوي في ذهنية المتلقي ليمحورها باتجاه خيرية المكان (لأن الذي قد تأبط شرًا هناك سرى: تأبط خيرًا...، وهو تضمين[1] لا يعد عيبًا في القافية هنا - من وجهة نظري - بل هو ارتقاء بالدلالة وبحثًا عن الإدهاش في مقاربة المتباعدَين[2].

وهكذا نرى الشاعر يطوف أرجاء وطنه متحدثاً عنه في أنساق وجدانية محملة بالوفاء، ونرى أن تجربة الشاعر في هذا المبحث قد بدأت تنضج وجدانياً، فهو يتحدث عن المكان بحب ظاهر لا مراء فيه، وهو مدخل وجداني لحديث أكثر حميمية في حديثه القادم عن قريته.

المكان القروي:

ينحدر الشاعر إبراهيم طالع من أسرة قروية تسكن في رجال ألمع في الجنوب الغربي لمنطقة عسير، وبرغم دورته الشعرية في أرجاء المكان العام كما رأينا إلا أن الشاعر يرتبط بقريته بعدة أسباب تجعل من مظاهر هذه القرية أحداثاً متألقة لا تكاد تغيب عن نصه الشعري في بنياته التكوينية المختلفة.

القرية بكل تفاصيلها تكاد أن تكون المشكّل النواة لكل تجارب الشاعر، ولانعدم حضورها في كل بنيات نصه الدلالية والفنية، بل ترى الشاعر وهو يرتدي ويتلبس بالزي القروي كثيراً في مناسباته الأدبية (انظر الصورة المرفقة، شكل رقم 1).

(1) التضمين (هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني ليتم المعنى) انظر: عبدالرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، (ط 1، عمان الأردن دار الشروق، 1997م). ص 189-191.

(2) أسرار البلاغة بتحقيق محمد رشيد رضا، (لبنان، دار المعرفة، 1981م)، ص 130-135.



شكل (10) الشاعر إبراهيم طالع يرتدي معطفه القروي في إحدى أمسياته الشعرية بصنعاء وبجانبه الشاعر اليمني إبراهيم الخضراني

كما تُشكل القرية سمة تكوينية في شخصيته وتركيبته النفسية، وتغلب على لسانه فتوجهه إلى لهجة مغرقة في المحلية[1]. يذكر أن «السيميائية الحديثة قد اهتمت بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها (النصوص الموازية)[2] والتي تقوم عليها بنيات النص»[3]، وأحسب أن تلك القرية الفاتنة كانت عاملاً من عوامل تقاعده المبكر ليعود إلى حضن قريته (حيث الهوى فيها أمرعا): والذي صوره في وثيقة تقاعده المبكر التي يقول فيها:

يقولون: طَلِّقها، وإنّي مطلِّق

ولِي في حنايا الصدر قلب تقطعا

(1) اتكشف الصورة الفوتوغرافية مظاهر ارتباط الشاعر بالمكان، وشاعرنا حريص على ارتداء المعطف، في حضور الفعاليات الشعرية والتحدث بلسان لهجته المحلية.

(2) يطلق جينيت على العنوان نصاً موازياً، وإن كنت أرى أن التسمية غير دقيقة؛ فتلك النصوص داعمة للنص وتشكل جزءاً من تكوينه، وليست موازية له. انظر تفصيلاً حول العنوان، بسام قطوس، سيمياء العنوان (ط1، أربد، مكتبة كتانة، 2001م). وانظر: عبدالله سالم الرشيد، مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي (ط1، القصيم، نادي القصيم الأدبي، 2008م) ص 11 وما بعدها.

(3) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات (ط 1، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2002م) ص 7.

يقولون: طلقها، فإن طلاقها

ألذ من الستين عاماً فتخلعا

فطلَّقتُ عشقاً كي أُغادر صدرها

إلى قلبها حيث الهوى فيه أَمرَعا[1]

فإذا انتقلنا من التكوين الشخصي للشاعر إلى بنية العنوان عنده، نجد أن القرية تشكل سمة أسلوبية نافذة في عناوين دواوينه الشعرية (هجير، سهيل اميماني، نِحلة سهيل)؛ فالعنوان عند الشاعر كما نلاحظ يمتح من أفق القرية؛ فالهجير الذي تصلى تجربة الشاعر في عنوان ديوانه الأول هو ثنائية أولى لفعل يتكشف عند تفحص الديوان الذي ملأه بالثنائية الغائبة في كلمة العنوان الحاضرة بقوة في ثنايا الديوان والمتمثلة في الخصب الذي ملأ هذا الديوان حيث بدأه بالمرأة، ثم البحر، والمغنّي، والتهامية، في حين لا يحتاج الديوانان الآخران (سهيل اميماني، ونحلة سهيل) إلى برهان على حضور القرية في بنياتها الدلالية التي تتلبس بلهجة المكان وتنطق بالأعراف.

أما عناوين قصائده الداخلية فسنجد ارتباطاً ملحوظاً بينها وبين المكان وترابطاته المختلفة في مثل:(تهامية في الجزائر، رسالة من ألمعية، تهامة، هلالية، سهيل اميماني) وغيرها.

ويتصل بتلك العتبات النصية الصور التشكيلية التي بدت عليها أغلفة دواوين الشاعر[2] ، وهي تكشف لنا عمق حبه لتلك القرية التي هام بها، وهي عتبات مهمة ترتبط بدلالات النصوص؛ وإذا بحثنا عن

(1) نشر الشاعر النص في المجلة الثقافية لجريدة الجزيرة في 30/ذو الحجة /1423هـ، بعنوان (وثائق تقاعد شعري).

(2) يرى الباحث مسؤولية المبدع عن عمله كاملاً بما فيه تلك الرسوم التشكيلية والصور التي يضعها الشعراء المعاصرون على أغلفة الأعمال، التي لا تخرج عن كونها اختيارية من المبدع أو تحت رضاه. وله بحث حول ذلك نشره في مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث الذي عقد في الرياض 27-1430/12/30هـ. 14-2009/12/17م، بعنوان ،(تطور تقنيات الصورة في الشعر السعودي المعاصر).



شكل (11) (الغلاف الأمامي لديوان الشاعر إبراهيم طالع (هجير)

مقاربتها سنجد صورة الغلاف الأمامي لديوانه الأول (هجير) عبارة عن لوحة تجريدية، غير واضحة المعالم وإن اقتربت من الثوب القروي الذي تتزيا به المرأة في القرية وكأنها تجمع الإصرار والخوف، بيد أني أشير هنا إلى أن ثمة مفارقة غير واضحة أيضًا في العنوان الذي أسماه هجير على الرغم من أن قريته التي احتلت جملة النصوص قرية لا هجير فيها، بل هي كما صورها في شعره التالي عابقة بالخضرة والجمال والنضرة مما يظهر أن بين النص والعتبات النصية مفارقة قلقة، وتدفع إلى تساؤل عن سر الهجير الذي يتقاطع مع بنيات نصه الشعرية في الديوان، وأحسب أن ذلك يعود إلى أبعاد نفسية خفية عند الشاعر الذي لم تسطع القرية بكل ما أوتيت من فتنة الجمال أن تزيل الهجير الذي اختاره عنوانًا، وعلى الرغم من محاولة الشاعر الغوص في أعماق الطبيعة والهروب إليها إلا أن ذلك الهجير بقي السمة العامة التي ارتضى الشاعر أن يجعلها إماما، وهو يدعم ذلك العنوان بتلك الصور التجريدية التي وضعها على غلاف ديوانه. بل يتأتى ذلك

على مستوى الغلافين الأمامي والختامي للديوان ذاته، فبينا نجد على غلافه الأول صورة تجريدية وعنوان له هجيره في نفس المتلقي نجد صدى ذلك القلق يتجلى في نصه الذي جعله على غلافه الخاتم إذ يقول:

كأن شراعي يتيه يتيماً

ويجهل معنى السفر...

تضج حروف الحياة سكوناً

وينسل مني ظلام يحاكيه نور جديد

يسيل انعداماً ووحشاً بواد عتيق

ومن قبر جدي وتنهيدة الخال أصبغ لحن الوتر[1]

فهذا النص ينثر العنوان والصورة المرتبطة به على الغلاف الأمامي لـ(هجير)، ويعبر عن حالة الهجير النفسي والقلق الذي يمور بنفس الشاعر الذي يتيه شراعه يتيماً وهو يصانع أن يجعل من الحياة لحناً عذباً.

أما ديواناه (سهيل اميماني) و(نِحلة سهيل)، فظاهر أن العنوان يقترب من هاجس المكان وعاداته القبلية التي تتصل بالتسمية والنِّحْلة التي أوردها في نصه (نِحْلة سهيل) الذي جعل على هامشه النصي قوله: «سهيل اميماني: ديوان شعر لصاحب النص، أصدره نادي أبها الأدبي. وولد مولود للأستاذ إبراهيم سوادي في ألمع، فأعلن أنه سماه (سهيلاً) بالديوان.. ومن عادة القبائل هناك أن ينحل السّميّ سميّه (يقدم له شيئاً مادياً مع وفد من قبيلته)، فكان النص هو ما يستطيع السميّ تقديمه..»[2].

(1) الغلاف الأخير لديوان الشاعر هجير.

(2) نحلة سهيل، ص 106. ولقراءة المزيد عن مثل تلك العادات، انظر: علي إبراهيم مغاوي، رجال ذاكرة قرية عربية (جدة 2010م)، ص 114 وما بعدها.

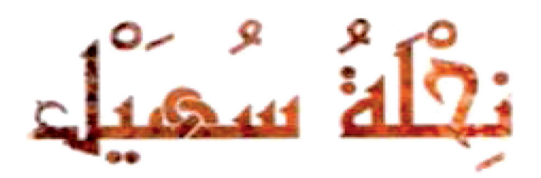
ينم الحديث هنا عن ترابط بين النص والمكان بصورة لافتة، فعّلها الشاعر في عمله الشعري بوعي. والدراسة تؤكد قيمة العتبات النصية ودورها في وعي النص، ولذا نجد الشاعر يجعل على غلاف ديوانه الأمامي أبياتاً ترتبط بالعنوان، جاءت على النحو الآتي:

أخي قال إن السّميّ سما في سما الشعر لكْ

ولا خيل عندي ولا طول مال فأهديه لكْ

ولا أنا - في الشعر - بالفارس الفذ كي أنحلكْ

فخذ يا (سهيل اميماني) من الشعر ما لذّ لكْ[1]





شكل (13) (صفحة الغلاف لديوانه (نحلة سهيل)

(1) نحلة سهيل، ص 104.

فإذا تجاوزنا تلك العتبات النصية المهمة في كشف تجربة الشاعر فإننا نجد هواجس القرية الشعرية لدى إبراهيم طالع تتراوح بين قصيدة تامة ومقاطع من قصائد، تصرّح بالقرية كمفتاح للمواجهة الدلالية، إضافة إلى معجم فني يقبس من وهج القرية وتداعياتها.ففي قصيدته (تهامة) نجده يملؤها فخراً وضجيجاً بالمكان على مثال قوله :

ألملم من تهامة كل معنى

وأغزل تربها غيداً ووالا

وأقرأ صفحة التاريخ فيها

فأعدم كل ما التاريخ قالا

أعاقر في مجاهلها زمانًا

تجعد عاشقًا تلك الجبالا

يفيض هجيرها شيحًا وبركاً

وبالكادي يعطرها جلالاً

تنوء عروبة وتفوح فُلاً

وتنقش في عصائبها الرجالا(1)

يعتمد الشاعر في عمله الشعري هنا على مفاتيح تشكل تميزًا لقريتة التهامية؛ فالجبال الشم التي تحيط بها يفيض هجيرها شيحًا وبركاً وكاديًا وفلاً، ورجالها يُنقش المجد في عصائبهم التي تنوء عروبة وتفوح مجداً.

وهو يربط بين توهج القصيدة في فمه وبين وجوده في تلك القرية:

---

(1) سهيل اميماني، ص 45-49.

كلما أمسيت في واديك أصبحت قصيدة

وإذا ما افتر أيار وأهدى لك عيده

وتباهى المزن يهدي ذلك الوادي جوده

وانبرى طفلي يناغي فيك أحلاماً سعيده

واغتدى الراعي بناي أحرموه أن يعيده[1]

والشاعر في هذا النص يستمر في تلك الانعطافات إلى نهاية القصيدة دون أن يأتي بجواب الشرط ليفتح عمل النص مع قريته إلى ما لا نهاية.

ويستمر الشاعر في نسج صورة قريته في نص يقول:

كل يوم أترع القرية حبًا

وأجل الله في تسبيح طائر

وإذا ما خنجر الصبح فرا

مدلهم الليل والليل مسافر

غاصت القرية في أبنائها

أيهم بر وأي القوم نافر[2]

ومن المظاهر اللافتة في نص إبراهيم طالع تلبس المكان القروي بلحظات الشاعر الوجدانية، وتوهجاته في غراماته العاطفية على مثال قوله:

أحبك .. ...

يا غادتي غانيهْ

وأهواك في الحقل كادحة فانيهْ

(1) هجير (ط 1، جدة، دار البلاد، 1996م)، ص 78.

(2) هجير، ص 14.

تتيهين بين العباد

عسيرية حاليهْ

وبين الجبال

بغضبتك الطاغيه(1)

ويقول :

كيف يا من أحبها بجنوني

كيف أحرقت قريتي ودياري

وربيعي ونبعه وزهوري

كيف غيرت لونها أزهاري؟(2)

يلقي المكان بظلاله على معطيات النص، فهو يرتبط في عشقه بغادة يزداد هواها حين تكون في الحقل كادحة فانية، وهو ملحظ يؤكد ارتباط الشاعر اللافت بهذا المكان .

وإذا كانت القرية تشارك الشاعر في لحظات قلقه وخوفه في التجربة السابقة فإنه لا تفارقه تصوراتها حتى في لحظات النشوة،يقول في نصه (ملهى) :

عذبة الألحان في الوادي هزار

لو شدا لا فترت الأكمام عيدا

يخزن الأنغام في أوتاره

مثلما تخفي جبال الحز جودا(3)

---

(1) سهيل اميماني، ص 41.

(2) هجير، ص 26.

(3) هجير، ص 41.

تستكن القرية في اللاوعي الشاعر فلا يلبث أن يعود إليها، وإلى أعماقها التاريخية فالشاعر يؤكد بالنص اتصاله بعمق المكان الذي يخرجه من نشوة المكان الآخر.

وفي نصه ذات الخضاب يقدم الشاعر بقوله: «قروية أقامت في مدينة الرياض، فكان لها مع الشاعر القروي مشهد، أثناء دراسته هناك» وهو يدير حوارًا قروياً كما يسميه متحدثًا على لسانها بأبيات تحمل رواء القرية وتقبس من لغتها:

كلما غنى هزار فوق غصن ذي رواء

هزك اللحنورددت نشيد الأولياء

أو هما طل على مخضلّ زهر في مساء

عزف اللحن على أوتاره حلو الغناء

قروي فاتك الركب وغرتك المرائي(1)

ولا غرابة إذ لم يهج شاعرنا في الرياض سوى فاتنة القرية، فهي الموجه الذهني له حتى وهو في الجزائر إذ يدع الفاتنات إلى فاتنة تهامية أثارت شجونه:

أهاجت شجوني تهامية

تميس فيهتز عطف الشجر

تكحل عيني بأحبابها

وتزور عني كلمح البصر

فينثال شعري بلحن الهوى

وتنساب لي غانيات السمر(2)

(1) هجير، ص 44.

(2) هجير، ص 52.

ويقول في نص سهيل اميماني يربط بين غراماته الوجدانية وبين تلك الجبال:

عروق جبالي تحن إلى مقلتيك

تذيب السنابل شعراً على وجنتيك

فلا الجهل.. ينهل من حبنا

ولا الدهر بالصدّ

يكسو...

الحمى سوسنا

ألا أيها الود

إن تتفتح ...

غدًا سيكون القطاف

(متى ما سهيل اميماني...

سقانا

ودقل الروابع .. تقاصف رعوده

فتمسي على خير يا خضر محنى

تمسوا على خير يا أخضر محنى)[1]

نلاحظ في النص الماضي حضور القرية في الصور التي نثرها في التعبير عن المكان، حيث الجبال والسنابل والحمى والقطاف، ويدعم تلك الصور بمقطع شعبي محمل بالرعود والسقيا والخضاب القروي.

(1) سهيل اميماني، ص 81، 82.

وهو يرى من نفسه هذه الصفة المركزية حين يقول :

أنا قروي بريء عتيق

ولي في عيون المها قصة

فهل تستطيعين قتلي؟

وهل تعدمين مهاتي .. وذات الخضاب؟

ومنديل أمي، ولحية جدي، وعزة خالي وشيخ القبيلة[1]

والشاعر هنا يرص عدة تراكيب محملة بالمكان الشعري المحرك لشجون الشاعر «أنا قروي بريء عتيق. ذات الخضاب، منديل أمي، لحية جدي، عزة خالي، شيخ القبيلة) كل تلك المفردات تشكل حياة المكان في اتجاهاته المختلفة، وذكرها لما تحمله من تداعيات بل نراه يتابع تلك التفاصيل، فيوثق المكان وأسماءه على مثال قوله وهو يذكر وادي (كسان) أحد الأودية المهمة:

ويقطفُها زهرةً حين شابْ

ويهدي نداها لفظِّ الكلامِ

وتيهِ العبورِ . . .

و ذاكَ الشموخُ

كعرّافِ وادي كِسَانٍ

ذكاءً . . . . .

ومثلي دهوراً

شموخٌ

صمودٌ

(1) هجير، ص 68.

أَمَلَّ السكونَ

غبيٌّ .... كئيبْ[1]

وإذْ كنا ذكرنا تعالق قريته مع ابتهاجاته ،فهو في المقابل لا يفتأ يذكر قريته في لحظات شجونه إذ يحمل وهج قريته معه وهو خارج وطنه، ففي قصيدة (من للهموم)، التي قالها الشاعر في مصر تطل قريته عليه في مغتربه مصطحبة توجسات وقلق لم يمحه تغير المكان:

لي دمعة كانت تهامة نارها

تبكي أساها ، تستدل العبرات

هاجرت من كهفي بجسم واحد

وتركت أجساماً على العثرات

يا نيل أبكي والحياة مريرة

والنيل آس في جراح عات[2]

ومن النماذج السابقة نرى أن القرية تشكل تصورات الشاعر إبراهيم طالع، في المستويات النصية المختلفة من المستوى الدلالي إلى مستويات الأداء الشعري الأخرى من اللغة إلى الصورة والإيقاع بحيث يمكن أن تجد القرية وتكوينها في لغته وفي صوره الشعرية، وحينما تعاود النظر في النصوص السابقة لا تجد القرية مجرد عنوان أو باعث دلالي فحسب، ولكنك تجد فعل القرية في اللغة والصورة والإيقاع. بل تجد القرية ومعطياتها الفنية حتى في نصوص ظاهرها حديث في قضايا أمته العربية والإسلامية والهم الشعري عموماً، بيد أنك حينما تنظر في باطنها اللغوي والصوري والإيقاعي تتجلى لك القرية وانعطافاتها وتوجيهها أفقاً

(1) سهيل اميماني، ص 54.

(2) هجير، ص 39.

للمعالجة الفنية، وحسبي أن أشير إلى نماذج محدودة تبرهن على ذلك تسهم فيها القرية في إحداث انحرافات ظاهرة لنسق النص باتجاه وهج القرية، ففي نص عنوانه (غياهب) ينحرف بنسق نصه إلى لغة يمثلها قوله:

تعفّرتْ من تراب الأرض وانطلقت   يا ويلها من ليال عيدها نصب

ويقول في (غبن):

مسافر وزاده

حب لما قبل السفر

....

ومن رياضها

إضمامة بالشيح والكادي

وسنبله

(فهل نجوت إن نجا)[1]

وتراه بعد ذلك تسحبه القرية إلى إيقاعها فيستجيب :

ودّعْت حبي دون ذم للزمان

فإنه أطلاله

وأنا له

وبقية،

هي

أنْ تكون كما تشاء

وأنْ أكون كما تريد

(يوم الربوع انشا على القلل

بالرعد والبراق والهلل

تزفي نصوبه واحتجن لها)[2]

(1) سهيل اميماني ص 18.

(2) سهيل اميماني ص 21.

نلاحظ هنا حالة الانزياح الفني عند الشاعر من إيقاع بحر الكامل) متفاعلن) في نص (غبن) باتجاه القرية الموجهة عن طريق إقحام الهزج الشعبي (يوم الربوع انشا على القلل..) وهو انحراف فني يعده صلاح فضل «من أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي إذ يهدف هذا الكسر إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة»[1].

وتسجل القرية اختراقاتها لعمق أغراض الشاعر المختلفة، فبينا هو يتحدث في موضوع حتى ترى القرية تحضر فيستجيب لداعيها حين يقول:

إني أحبك حب موتي في تها

مة عاشقاً متبتلاً مختالا

أهواك ربْعًا خاليًا ومدينة

زهراء ماست رقة ودلالا

...

أنا يا جميلة

لن أزيد مواجعي

إن المتيم لا يطيق نزالا

إني شبعت قبيلة وتنافراً

حتى توحد لي شتاتك فالا

فإذا تهامة خصبنا ونشيدنا

وجبال أبها ...

تستطيل جلالا

...

(1) انظر نظرية البنائية في النقد الأدبي (دار الشروق ،القاهرة،الطبعة الأولى 1419هـ - 1998م)، ص 251.

وأطلّ من نجد الجزيرة فجرنا

فأضاء صحراء لنا...

وجبالا[1]

وفي نصه تحية إلى المدينة المنورة يقول:

يـا أهـل طـيـبـة والـجـبـال عـسـيـرة
ومـن الـجـبـال أزاهـري أخـتـار
فـي كـلّ شـبْـر مـن جـبـال قـصـيـدتـي
ووهـادهـا يـتـخـلـق الأبـرار[2]

وبعد، فقد تبين من النماذج أن القرية، بلغتها وصورها وتماهيها مع روح الشاعر، تشكل المفتاح الأهم لوعي تجربة الشاعر إبراهيم طالع الألمعي، بل إذا قلنا إنها المتكأ الرئيس لبنيته اللغوية والصورية لم نجاوز الحقيقة، ففي كل النماذج السابقة تتجلى روح الشاعر القروي في ثنايا أبعاد المكان المختلفة.

وقد درَس هذا البحث تجليات المكان في شعره، حيث المكان يشكل ظاهرة مميزة عنده .وقد حاول البحث أن يتناول المكان في صورة تراتبية، بدأت من حديث الشاعر عن المكان الإسلامي والإنساني العام. ثم حديث عن منطقته العربية؛ حيث عالج في شعره عدة قضايا تتصل بالمكان العربي. وصولاً إلى حدود وطنه؛ إذ طوف بشعره أرجاء المملكة العربية السعودية من مكة إلى الرياض وجدة وغيرها. أما مركزية البحث فتتمثل في استفاضة الشاعر في حديثه عن قريته؛ حيث رأينا وهج نصه يكاد أن ينبتّ في أحضان تلك القرية الألمعية.

(1) سهيل اميماني، ص 34.

(2) هجير، ص 32.

وقد أثبتت الدراسة الشعرية لنصه ارتباط الشاعر بالإسلام كمرتكز للرؤية المكانية الكونية عنده. كما أثبتت الدراسة النصية انتماءات الشاعر الوطنية. وتؤكد الدراسة أنه برغم سعة رؤية الشاعر وتماسه مع قضايا الكون المكانية إلا أن وهج النص الوجداني عنده يتراتب من المكان الكوني باتجاه قريته.

الخاتمة نتائج وتوصيات:

تناولت هذه الدراسة أثر التقنية المعاصرة ومدى تعالقها مع النص الشعري المعاصر في خمسة فصول، تناول أولها، تطور مفهوم الصورة الشعرية في ظل التقنية، من خلال جملة من النماذج الشعرية، إذ عرض الفصل نماذج من الصورة التقليدية ونماذج من تطور الصورة في ظل المعطيات التقنية المحيطة بالتجربة. وتناول الفصل الثاني أثر التقنيات اللانصية والنصية على بناء الشعر المعاصر، حيث تفاعل النص الشعري مع تقنيات معاصرة كالهاتف، والتلفاز ويوتيوب.وجاء الفصل الثالث عن الأناشيد الإسلامية ومداخلها التقنية، وأثرها في دعم الإرهاب العالمي من خلال عرض نماذج من تلك الأناشيد وتحليلها. أما الفصل الرابع فتتبع مسارات القبيلة من العصر الجاهلي إلى القبيلة التقنية المعاصرة، وبيّن أن القبيلة في تاريخها الممتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث تقع بين عدة موازين للتفاضل، وأنها تتراجع كمقياس للتفاضل حينما نحسن طرح مقاييس تفاضل جديدة كمقياس قيم الإسلام في عصر النبوة، ومقياس العلم في الدول المدنية المعاصرة. وكان الفصل الخامس عن تقاطع العتبات التقنية وتعالقها مع النص والعنوان والمكان من خلال نموذج معاصر. وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج منها:

- أسهمت الصورة التقنية القائمة على عناصر الملتيميديا والصورة المتحركة التلفازية في فتح أفق الصورة الشعرية المعاصرة، ووسّعت أبعادها عند المتلقي،

فلم يعد ينظر إلى الصورة التقليدية القائمة على التصوير بالكلمة وحدها، بل أصبح يقرأ تلك الصورة/ الكلمة في سياقات الصور التقنية المصاحبة لها.

- استطاعت النماذج التي ساقتها الدراسة أن تبين أن الشعر المعاصر يرتبط في مكوناته الفنية والدلالية بعصره، ويحيل على هذا العصر في تقنياته اللانصية وشارعه التقني، وبناه الفنية.

- أثبتت الدراسة تقاطع الشعر المعاصر مع الصورة الجديدة التلفازية، والفوتوغرافية واليوتيوب، ومع البرامج الإذاعية وعدد من مصادر التقنية الإعلامية التي تمثّل محفزات شعرية ذهنية كما الطبيعة في العصر الأندلسي مثلاً والصحراء في العصر الجاهلي.

- قدّمت الدراسة دليلاً على عدم نجاح مشروع ما عرف ب(الصحوة الإسلامية) وما صاحبها من مراكز ومؤسّسات وأناشيد إسلامية ظهرت في فترة معينة، فرغم تلك البكائيات الشعرية بتلك الأناشيد، وما صاحبها من مؤثرات تقنية تصاحب إنتاجها، إلا أن واقعها لم يغيّر في حال الأمة شيئًا ذا بال، إنْ لم يزدها رهقاً. وإن مثل هذه التجربة تدفعنا إلى التفكير في مشاريع ناهضة بالأمة، تعتمد على الخطاب العقلي والمعرفي.

- تتبع البحث حركة القبيلة والقبليّة منذ العصر الجاهلي إلى عصر التقنية، وتبين أنّ مقياس القبيلة ينشط حينما يكون في الأمة فراغ في تنشيط مقاييس أفضلية موازية، ويؤكد أن فترة أربعة عقود تقريباً من زمن النبوة والخلفاء الراشدين قد صنعت مقياساً قيْمي تراجعت معه القبلية، التي عادت بعد ضَعف ميزان التفاضل، ويؤكد أيضاً أن القبَليّة تعد مقياساً قيمياً للتنمية، وأنّ الحياة المعاصرة يمكن أن تتجاوزها بتنشيط موازين تفاضل جديدة كالعلم والقوة المعرفية وموازين الأفضلية العادلة.

- أثّبت البحث قيمة العتبات التقنية وتعالقاتها النصية، كما كشف من خلال التطبيق على تجربة الشاعر إبراهيم طالع الألمعي دور التقنية في خدمة النص/ الكلمة، ودور العتبات في بنية النص، بدءاً من صورته الشخصية التي كرسها بمعطفه التقليدي وملابسه التقليدية، إلى الصور المصاحبة لأغلفة دواوينه الشعرية وتعالقاتها مع النص والعنوان. وتثبت نصوص الشاعر من جهة أخرى أنّ الشاعر لا ينعطف على قريته، بل يرى في الكون قرية كبرى.

وتوصي الدراسة بمزيد اهتمام من النقاد بحركة النص المعاصر على مواقع التواصل الاجتماعي وضرورة مواجهته النقدية من قبل المؤسسات الأكاديمية والدراسات العليا في الجامعات. وتؤكد على ضرورة سعي المؤسسات المعنية بالتاريخ الأدبي لهذا العصر لاستنقاذ تاريخنا الأدبي من فلتات الضياع التي يشهدها في ظل تسارع تقنية يفني بعضها بعضاً، وقد أشار البحث إلى حسرة ضياع أدب كثير على المنتديات الأدبية التي لم تعد روابطها تعمل في ظل تجاوز الاهتمام لها باتجاه جديد مواقع التواصل، مما دفع إلى إهمالها وتلاشي الكثير منها. وما لم تهتم المؤسسات بحفظ النص بعيدًا عن متغيرات الشبكة، فسنكون أمام جناية علمية، وسنرحل بلا ذاكرة تحفظ لنا نصنا وجهدنا الأدبي والنقدي بلّه التاريخي والعلمي.

إصدارات نادي جدة الأدبي

• **الإصدارات التي كانت من 1395 إلى 1399هـ:**

1 – قمم الألم «شعر» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1395هـ.

2 – الساحر العظيم «ملحمة شعرية» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1395هـ.

3 – بسمة من بحيرات الدموع – عائشة زاهر أحمد – 1395هـ.

4 – عكاظ الجديدة «شعر» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1396هـ.

5 – الشاطئ والسراة «شعر» للأستاذ/ محمود عارف، ضم إلى مجموعته الكاملة 1396هـ.

6 – عالم البحار «الأسماك والطيور والجزر في البحر الأحمر» العقيد متقاعد صالح بن مشيلح (نفد) 1396هـ.

7 – من شعر الثورة الفلسطينية «شعر» للأستاذ/ أحمد يوسف الريماوي (نفد) 1396هـ.

8 – أنين وحنين «شعر شعبي» للأستاذ/ الشريف منصور بن سلطان 1397هـ.

9 – محرر الرقيق «سليمان بن عبدالملك» للأستاذ/ محمد حسن عواد (نفد) 1397هـ.

10 – من وحي الرسالة الخالدة «مقالات إسلامية» للأستاذ محمد علي قدس (نفد) 1399هـ.

11 – طبيب العائلة، د. حسن يوسف نصيف (نفد) 1399هـ.

12 – المنتجع الفسيح «حلم عربي» للأستاذ محمد حسن عواد (نفد) 1399هـ.

13 – مذكرات طالب، ط3 ، للدكتور حسن يوسف نصيف (نفد) 1399هـ.

- **الكتب التي صدرت من عام 1400هـ:**

1 - ورد وشوك، ط 2 «مطالعات أدبية» للأستاذ/ حسن عبدالله القرشي، 1400هـ.

2 - شمعة على الدرب «مقالات أدبية» للدكتور عارف قياسة 1401هـ.

3 - في معترك الحياة «مقالات ونقد» للأستاذ/ عبدالفتاح أبومدين 1402هـ.

4 - أطياف العذارى «شعر» للأستاذ/ مطلق مخلد الذيابي 1402هـ.

5 - كبوات اليراع «الجزء الأول، تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

6 - الوجيز في المبادئ السياسية في الإسلام، للأستاذ/ سعدي أبوجيب 1402هـ.

7 - أوهام الكتاب «تصويبات لغوية» للشيخ أبي تراب الظاهري 1402هـ.

8 - علي أحمد باكثير، حياته وشعره الوطني والإسلامي للدكتور/ أحمد السومحي 1403هـ.

9 - عندما يورق الصخر «شعر» للأستاذ/ ياسر فتوى 1403هـ.

10 - الكلب والحضارة «قصص قصيرة» للأستاذ/ عاشق الهذال 1403هـ.

11 - اغتيال القمر الفلسطيني «شعر» للأستاذ/ أحمد مفلح 1403هـ.

12 - شعر أبي تمام «دراسة أدبية» للأستاذ/ سعيد مصلح السريحي 1404هـ.

13 - حروف على أفق الأصيل «شعر» للأستاذ/ حمد الزيد 1404هـ.

14 - شواهد القرآن - الجزء الأول - للشيخ أبي تراب الظاهري 1404هـ.

15 - أريد عمراً رائعاً «شعر» للأستاذ/ عبدالله محمد جبر 1404هـ.

16 - المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر محمد إبراهيم جدع 1404هـ.

17 - الذيابي تاريخ وذكريات - إعداد الشريف منصور بن سلطان 1404هـ.

18 - بقايا عبير ورماد «شعر» للأستاذ/ محمد هاشم رشيد 1404هـ.

19 - محاضرات النادي «الجزء الأول» 1404هـ.

20 - من أدب جنوب الجزيرة «دراسة» للأستاذ محمد بن أحمد العقيلي - 1404هـ.

21 - غناء الشادي - مطلق مخلد الذيابي - 1404هـ.

22 - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - للدكتور سلمان العاني - 1404هـ.

23 - ترانيم الليل «المجموعة الشعرية الكاملة» للشاعر محمود عارف (جزءان)، طبع في عام 1404هـ.

24 – المتنبي شاعر مكارم الأخلاق – للأستاذ محمد بن أحمد الشامي – 1404هـ.

25 – هموم صغيرة «أقاصيص» للأستاذ محمد علي قدس – 1404هـ.

26 – نغم وألم «شعر» للأستاذ الشريف منصور بن سلطان – 1405هـ.

27 – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية «دراسة متميزة» للدكتور عبدالله الغذامي – 1405هـ.

28 – أحبك رغم أحزاني «شعر» للدكتور فوزي سعد عيسى – 1405هـ.

29 – أمواج وأثباج – ط 2 «مقالات أدبية» للأستاذ عبدالفتاح أبومدين – 1405هـ.

30 – أحاديث «مقالات ثقافية» للدكتور محمد سعيد العوضي – 1405هـ.

31 – محاضرات النادي «الجزء الثاني» 1406هـ.

32 – التراث الثقافي للأجناس البشرية في إفريقيا «دراسة علمية» للدكتور عبدالعليم عبدالرحمن خضر – 1406هـ.

33 – فلسفة المجاز «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.

34 – بكيتك نوارة الفال، سجيتك جسد الوجد «شعر» – عبدالله عبدالرحمن الزيد – 1406هـ.

35 – عبقرية العربية «دراسة لغوية» ط2 – للدكتور لطفي عبدالبديع – 1406هـ.

36 – التجديد في الشعر الحديث «دراسة أدبية» للدكتور يوسف عزالدين – 1406هـ.

37 – مصادر الأدب النسائي «مشروع دليل للأديبة العربية» للدكتور جوزيف زيدان – 1406هـ.

38 – محاضرات النادي «الجزء الثالث» – 1407هـ.

39 – دليل كتاب النادي – «رصيد ببلوجرافي لإصدارات النادي حتى عام – 1405، 1407هـ».

40 – التضاريس «شعر» للأستاذ/ محمد عواض الثبيتي 1407هـ.

41 – صفر «رواية» للأستاذة/ رجاء عالم – 1407هـ.

42 – علم اجتماع اللغة – للدكتور أبي بكر باقادر – 1407هـ.

43 – ديوان علي دمر – المجموعة الشعرية الكاملة – 1407هـ.

44 – أقضية وقضاة في الإسلام – للدكتور كمال محمد عيسى – 1407هـ.

45 – أحبك ولكن «قصص قصيرة» للأستاذة مريم محمد الغامدي – 1408هـ.

46 – وداعاً هالي – للدكتور محمد عبده يماني – 1408هـ.

47 – علم الأسلوب «مبادئه وإجراءاته» – للدكتور صلاح فضل – 1408هـ.

48 – مدخل إلى الشعر الحديث «دراسة نقدية» للدكتور نذير العظمة – 1408هـ.

49 – محاضرات النادي «الجزء الرابع» – 1408هـ.

50 – محاضرات النادي «الجزء الخامس» – 1409هـ.

51 – محاضرات النادي «الجزء السادس» – 1409هـ.

52 – جزر فرسان (إبحار عبر البحر الأحمر) «عالم البحار سابقاً» – صالح بن محمد بن مشيلح الحربي – 1409هـ.

53 – محاضرات النادي «الجزء السابع» – 1409هـ.

54 – اللغة بين البلاغة والأسلوبية «دراسة نقدية» للدكتور مصطفى ناصف – 1409هـ.

55 – شواهد القرآن – الجزء الثاني – للشيخ أبي تراب الظاهري – 1409هـ.

56 – الفكر السيكولوجي «دراسة أدبية» للدكتور حمد المرزوقي – 1409هـ.

57 – مورفولجيا الحكاية الخرافية «ترجمة» للدكتور أبي بكر باقادر والدكتور أحمد نصر – 1409هـ.

58 – طه حسين والتراث «مقالات أدبية» للدكتور مصطفى ناصف – 1410هـ.

59 – ذاكرة لأسئلة النوارس «شعر» للأستاذ عبدالله الخشرمي – 1410هـ.

60 – قراءة جديدة لتراثنا النقدي «بحوث نقدية لعدد من النقاد» جزءان – 1411هـ.

61 – حديث القلم «مقالات أدبية» للدكتور محمد رجب البيومي – 1411هـ.

62 – محاضرات النادي «الجزء الثامن» – 1411هـ.

63 – الوحوش للأصمعي ، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان (كنوز التراث) ، 1411هـ.

64 – في مفهوم الأدب لتودوروف «ترجمة» الدكتور منذر عياشي – 1411هـ.

65 – في نظرية الأدب عند العرب – للدكتور حمادي صمود – 1411هـ.

66 – في النص الأدبي «دراسة أسلوبية إحصائية» للدكتور سعد مصلوح – 1411هـ.

67 – شعر حسين سرحان «دراسة نقدية» للأستاذ أحمد عبدالله صالح المحسن – 1411هـ.

68 – محاضرات النادي «الجزء التاسع» – 1411هـ.

69 – محاضرات النادي «الجزء العاشر» – 1411هـ.

70 – حكم الله في الصيد وطعام أهل الكتاب – ط 2 – للأستاذ مختار أحمد العيساوي – 1411هـ.

71 – خصام مع النقاد «مقالات في النقد والأدب» للدكتور مصطفى ناصف – 1411هـ.

72 – لم السفر، نبوءة الخيول «شعر» للأستاذ حسين عجيان العروى – 1412هـ.

73 – ثقافة الأسئلة «مقالات في النقد والإبداع» للدكتور عبدالله الغذامي – 1412هـ.

74 – أدبنا في آثار الدارسين «بحوث في القصة والشعر والنقد» للدكاترة منصور الحازمي، محمد العيد الخطراوي، عبدالله المعطاني – 1412هـ.

75 – تهذيب اللسان وتقويم البنان «تصويبات لغوية» للأستاذ مختار أحمد العيساوي – 1412هـ.

76 – قطرات المداد «مقالات في الأدب» للدكتور محمد رجب البيومي – 1412هـ.

77 – ديوان «عمرو بن كلثوم»، تحقيق الدكتور أيمن محمد علي ميدان – 1412هـ.

78 – كتابة القصة القصيرة، «ترجمة» للدكتور مانع الجهني – 1412هـ.

79 – تجربتي الشعرية، للأستاذ فاروق شوشة – 1412هـ.

80 – علامات استفهام في النقد والأدب، للدكتور علي شلش – 1412هـ.

81 – منهج الإسلام في العقيدة والعبادة والأخلاق، للدكتور أحمد عمر هاشم – 1413هـ.

82 – محاضرات النادي، الجزء (الحادي عشر) – 1413هـ.

83 – مفاهيم إيمانية، للدكتور كمال عيسى – 1413هـ.

84 – أدب الأطفال، للأستاذ/ عبدالتواب يوسف – 1413هـ.

85 – السكر المر، رواية قصيرة، الدكتور عصام خوقير – 1413هـ.

86 – القلب الفاضح، قصص عالمية، ترجمة خالد العوض – 1413هـ.

87 – محاضرات النادي الجزء (الثاني عشر) – 1413هـ.

88 – تأملات في سورة (آل عمران) للدكتور حسن باجودة – 1413هـ.

89 – بين الأدب والسياسة للدكتور عبدالله مناع – 1413هـ.

90 – النشاط التجاري لميناء جدة خلال الحكم العثماني الثاني للدكتور مبارك المعبدي – 1413هـ.

91 – مرافئ الأمل – للدكتور محمد العيد الخطراوي – 1413هـ.

92 – حكايات المداد – (قصص للأطفال) للأستاذ عبده خال – 1413هـ.

93 - أحوال الديار - (مجموعة قصصية) للأستاذ عبدالعزيز مشري - 1414هـ.

94 - عبدالعزيز الرفاعي أديباً، الدكتور محمد مريسي الحارثي - 1414هـ.

95 - المعجم المفسر لألفاظ النبات في القرآن الكريم، للأستاذ مختار فوزي - 1414هـ.

96 - المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية، للدكتور/ عبدالرحمن إسماعيل السماعيل - 1415هـ.

97 - طاقات الإبداع للدكتور عالي سرحان القرشي - 1415هـ.

98 - نظرية التلقي - ترجمة عزالدين إسماعيل - 1415هـ.

99 - تقليب الحطب على النار في لغة السرد - للدكتور سعيد مصلح السريحي- 1415هـ.

100 - نظرية الأجناس الأدبية - تعريب: عبدالعزيز شبيل - مراجعة: حمادي صمود - 1415هـ.

101 - حكاية الفتى مفتاح - عبدالفتاح أبو مدين - 1416هـ.

102 - بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر - نماذج من الشعر القديم - د. عبدالمحسن فراج القحطاني - 1417هـ.

103 - رائحة المدن - جارالله الحميد - 1417هـ.

104 - حوار الأسئلة الشائكة - محمد علي قدس - 1417هـ.

105 - إنتاج الوهم أو عباءة الثقافة - جاسر عبدالله الجاسر - 1418هـ.

106 - أظافر صغيرة.. وناعمة - فهد العتيق - 1418هـ.

107 - حمزة شحاتة.. ظلمه عصره - عبدالفتاح أبومدين - 1418هـ.

108 - الصخر والأظافر - عبدالفتاح أبومدين - 1418هـ.

109 - دماء الثلج - شعر - أحمد قِرّان الزهراني - 1418هـ.

110 - المدينة المنورة.. البيئة والإنسان - 1419هـ.

111 - أحمد قنديل - حياته وشعره - 1419هـ.

112 - حركة اللغة الشعرية - سعيد السريحي - 1420هـ.

113 - تحليل النص الشعري - ترجمة د. محمد أحمد فتوح - 1420هـ.

114 - مسيرة الأندية الأدبية - 1420هـ.

115 – نظرية التأويل – للدكتور مصطفى ناصف – 1420هـ.

116 – إبراهيم هاشم فلالي – للأستاذ خالد بن سالم الدنياوي – 1421هـ.

117 – هؤلاء عرفت – للأستاذ عبدالفتاح أبومدين – 1421هـ.

118 – كتابات وشهادات – النادي من 25 عاماً – 1421هـ.

119 – قضايا وإشكاليات – للدكتور نذير فوزي العظمة – 1422هـ.

120 – مفاتيح القصيدة الجاهلية – للدكتور عبدالله الفيفي – 1422هـ.

121 – ملك وشعب وطموح – أحمد سالم باعطب – 1422هـ.

122 – عهد وإنجاز – هناء قطب – 1422هـ.

123 – الحياة بين الكلمات – عبدالفتاح أبومدين – 1423هـ.

124 – الأدب العربي الحديث – ترجمة – 1423هـ.

125 – محمد علي أفغاني (من رواد المقالة والترجمة والقصة) – د.محمد العيد الخطراوي.

126 – تشكيل المكان وظلال العتبات – معجب العدواني – 1423هـ.

127 – شاعر العهود الثلاثة «عمر بن إبراهيم البري» – عبدالرحمن بن أحمد السبت – 1424هـ.

128 – بعد الحداثة «صوت وصدى» – د. مصطفى ناصف – 1424هـ.

129 – في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب – د. صالح جواد الطعمة – 1424هـ.

130 – جماليات العجيب والغريب «مدخل إلى ألف ليلة وليلة» – علي الشدوي – 1424هـ.

131 – آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر – د.عزالدين إسماعيل – 1424هـ.

132 – آراء المنفلوطي في شعراء وكتاب عصره – د. حمد بن ناصر الدخيّل – 1425هـ.

133 – رجع البصر «قراءات في الرواية السعودية» – د. حسن النعمي – 1425هـ.

134 – رُفات عقل – حمزة شحاتة – 1427هـ.

135 – الرجولة عماد الخلق الفاضل – حمزة شحاتة – 1427هـ.

136 – ديوان حمزة شحاتة – حمزة شحاتة – 1427هـ.

137 – خطاب السرد – للدكتور حسن النعمي – 1427هـ.

138 – العواد رائد التجديد – للأستاذ محمد علي قدس – 1428هـ.

139 – السيرة الذاتية في المملكة (ببليوجرافيا) للدكتور عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري.

139م – النهاوند – شعر – ياسر حجازي – 1430هـ.

140 – عطش – شعر – منى الغامدي – 1430هـ.

141 – شعرية التواصل – حميد سمير – 1430هـ.

142 – الأعرابي – محمد علي الشيخ – 1430هـ.

143 – لقمة وأموت – علي المجنوني – 1430هـ.

144 – محمد صالح نصيف – الرائد الصحفي – محمد عبدالرزاق القشعمي – 1431هـ.

145 – حركة النقد في الصحافة – فهد محمد الشريف – 1431هـ.

146 – عبدالعزيز السبيل: قراءة في مرحلة – حسن النعمي – الطبعة الأولى– 1431هـ.

147 – عبدالعزيز السبيل: قراءة في مرحلة – حسن النعمي – الطبعة الثانية – 1431هـ.

148 – جدة في العصر المملوكي (648-923هـ/ 1250-1517) – سلوى عبدالقادر السليمان – 1431هـ.

149 – بواعث الشعر في النقد العربي القديم – عقيلة محمد القرني – 1432هـ.

150 – أطياف العذارى – مطلق مخلد الذيابي – 1432هـ.

151 – سردية الشعر – ديواني (الراعي والمطر، قاطع الطريق) – أحمد قنديل – 1432هـ.

152 – الهدهد مر من هنا – محمد عبده يماني – 1432هـ.

153 – بين ماءين– عبدالعزيز الشريف – 1432هـ.

154 – شيئاً من تقاسيم وجهها – عبدالله ساعد – 1432هـ.

155 – آدم الذنب... حواء المغفرة – محمد خريص المرحبي – 1432هـ.

156 – 16 حكاية من الحارة – محمد صادق دياب – 1432هـ.

157 – قراءة في ملتقيات قراءة النص (أعوام من العطاء) – ياسر ابن أحمد مرزوق – 1432هـ.

158 – مجموعة «لمقام أم الرخاء والشدة» – عبدالله بن عبدالرحمن الزيد – 1432هـ.

159 – خطاب التنوير (قراءات في مشروع التنوير النقدي والإبداعي في المملكة) – حسن النعمي – 1433هـ.

160 – قصائد ذاهلة – محمد العُمري – 1433هـ.

161 – اللغة والإنسان – أبحاث ملتقى قراءة النص الحادي عشر – 1433هـ.

162 – النظرية النقدية – مراد عبدالرحمن مبروك – 1434هـ.

163 – شعرية الحرب – محمد نجيب التلاوي – 1434هـ.

164 – تداخل الأنواع الأدبية – عبدالناصر هلال – 1434هـ.

165 – الأعمال الشعرية – صالح سعيد الزهراني – 1434هـ.

166 – عندما يحكي الثبيتي – منى المالكي – 1434هـ.

167 – مساء الشعر يا جدة – يوسف العارف – 1434هـ.

168 – الأمر ليس كما تظن – محمد إبراهيم يعقوب – 1434هـ.

169 – حلم له طعم البلاد – سعود الصاعدي – 1434هـ.

170 – بسمة من بحيرات الدموع – عائشة زاهر أحمد (الطبعة الثانية)– 1435هـ.

171 – قمم الأولمب – الطبعة الثانية – محمد حسن عواد – 1435هـ.

172 – النظرية النقدية – مراد عبدالرحمن مبروك – الجزء الثاني – 1435هـ.

173 – مسيرة 40 عاماً – النادي الأدبي الثقافي بجدة – 1435هـ.

174 – اتجاهات التحليل اللغوي – بكري محمد الحاج – 1435هـ.

175 – التشكيل الجمالي في شعر عبدالعزيز خوجة – مستورة العرابي – 1435هـ.

176 – عندما يورق الزنجبيل – يوسف حسن العارف – 1435هـ.

177 – أحمد السباعي أديباً – سعيد علي أحمد الجعيدي – 1435هـ.

178 – شعر الحياة اليومية في المجتمع السعودي المعاصر – مشاعل عمر بن جحلان – 1435هـ.

179 – أحياناً يشتبهون بالوجع – يحيى العبداللطيف – 1435هـ.

180 – فوق ضجيج عقل – وعد عابد خيمي – 1435هـ.

181 – لا يوجد مكان مناسب للموت – خليل إبراهيم الشريف – 1435هـ.

182 – ثقافة المجتمع المسلم في مواجهة الكوارث – سمية سراج فتحي – 1435هـ.

183 – عينان تلبسان ثوب الحزن – سيف سعد المرواني – 1435هـ.

184 – أتهجاك في مقبل العرصات – عبدالله بن عبدالرحمن الزيد – 1435هـ.

185 – الدلالات الثنائية في شعر طاهر زمخشري – رانية عبدالحميد حمدان الرفاعي – 1435هـ.

186 – حوار النصوص – سحمي الهاجري – 1436هـ.

187 – الخطاب السردي في روايات عبدالله الجفري – علي زعلة – 1436هـ.

188 – جماليات الصورة الكونية في شعر التفعيلة السعودي المعاصر – شارة يحيى محمد مجيردي – 1436هـ.

189 – النظرية النقدية – الجزء الثالث – مراد مبروك – 1436هـ.

190 – بلاغة الاستفهام في شعر محمود عارف – جميلة بنت خلف الشاماني – 1436هـ.

191 – سعد البواردي.. شاعراً – عبدالعزيز بن حمود بن حمدان البلوي – 1436هـ.

192 – حكي الذات.. السيرة الذاتية لأدباء المدينة المنورة دراسة نقدية – محمد إبراهيم الدبيسي – 1436هـ.

193 – نقوش.. ساعد الخميسي – 1436هـ.

194 – السرد العالم الموازي.. محمد بن يحيى أبو ملحة – 1436هـ.

195 – فكي إساري – عبدالإله محمد جدع – 1436هـ.

196 – سيميائية الشخصية في الرواية السعودية – الريم مفوِّز الفوَّاز – 1437هـ.

197 – قنديل حذام (شعر) – عبدالله بن سُليم الرُّشيد – 1437هـ.

198 – جدلية الوجود والعدم – عدل خميس الزهراني – 1437هـ.

199 – خلف الكتابة – عبدالهادي صالح – 1437هـ.

200 – على أغصان تويتر – عيسى جرابا – 1437هـ.

201 – حزميات – النادي الأدبي الثقافي بجدة – 1437هـ.

202 – في أروقة الثقافة – محمد علي قدس – 1437هـ.

203 – رؤى في البلاغة والنقد – عبدالله بانقيب – 1437هـ.

204 – نفث الشيطان – بداح بن فهد السبيعي – 1437هـ.

205 – اللؤلؤة المسروقة – فاطمة حسن طاهر – 1437هـ.

206 – متاهة في بطن الشاحنة – كامل عبدالجواد – 1437هـ.

207 – ما كان كان – عبدالله محمد العنزي – 1437هـ.

208 – النظرية النقدية – الجزء الرابع – مراد عبدالرحمن مبروك – 1437هـ.

209 – النور والظلام في الشعر السعودي – دراسة نقدية – أحمد بن عيسى الهلالي – 1437هـ.

210 – الواقعية السحرية في الرواية العربية – نجلاء بنت علي يحيى مطري – 1437هـ.

211 – الضمير الصالح – مجموعة قصصية – سلطان عاطف – 1438هـ.

212 – سطوع من بين الركام – شعر – محمد عمر الشيخ – 1438هـ.

213 – غربة على حدود الوطن – فاطمة صلاح الدين العاقب – 1438هـ.

214 – وجه وظلان – نص مسرحي – زها عبدالرحمن شعبط – 1438هـ.

215 – الفيل زيتون في ورطة – أطفال – فاطمة الزهراء مختار – 1438هـ.

216 – أوزار – قصص – إبراهيم مضواح الألمعي – 1438هـ.

217 – رجع البصر – نقد – حسن النعمي – 1438هـ.

218 – الحراك النقدي حول الرواية السعودية – حسن حجاب الحازمي – 1438هـ.

219 – قصص علي القاسمي القصيرة – إدريس الكريوي – 1438هـ.

220 – المرحلة – النادي الأدبي الثقافي بجدة – 1438هـ.

221 – مرآة السرد.. وصدى الحكاية – خالد أحمد اليوسف – 1438هـ.

222 – حداثة الشعرية.. قراءة في جمالية الشعرية المعاصرة – عصام شرتح – 1439هـ.

223 – جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية (نماذج من 1990 إلى 2010) – مريم إبراهيم غبَّان – 1439هـ.

224 – التعالي النصي في القصة القصيرة الخليجية (من 1410هـ إلى 1435هـ) – شيمة بنت محمد الشمري – 1439هـ.

225 – مفارقات – فهد الخليوي – 1439هـ.

226 – عزف القناديل – محمد عمر فلاتة – 1440هـ.

227 – المعنى الهارب – دراسة منهجية في الشعر السعوقي – عبدالله ابن محمد المفلح – 1440هـ.

228 – ما قاله الماء لليابسة – سعود الصاعدي – 1440هـ.

229 – بصريات نقدية (فصول في تعالق الأدب والتقنية) – عبدالرحمن بن حسن المحسني – 1440هـ.

- **كتب متخصصة:**
- سلسلة إسلاميات «محاضرات في العقيدة والدين والثقافة الإسلامية» خمسة كتب 1410هـ.
- **علامات «كتاب فصلي في النقد الأدبي»:**

1 – الجزء الأول – المجلد الأول – ذو القعدة 1411هـ.

2 – الجزء الثاني – المجلد الأول – جمادى الآخرة 1412هـ.

3 – الجزء الثالث – المجلد الأول – شعبان 1412هـ.

4 – الجزء الرابع – المجلد الأول – ذوالحجة 1412هـ.

5 – الجزء الخامس – المجلد الثاني – ربيع الأول 1413هـ.

6 – الجزء السادس – المجلد الثاني – رجب 1413هـ.

7 – الجزء السابع – المجلد الثاني – شوال 1413هـ.

8 – الجزء الثامن – المجلد الثاني – محرم 1414هـ.

9 – الجزء التاسع – المجلد الثالث – ربيع الآخر 1414هـ.

10 – الجزء العاشر – المجلد الثالث – رجب 1414هـ.

11 – الجزء الحادي عشر – المجلد الثالث – شوال 1414هـ.

12 – الجزء الثاني عشر – المجلد الثالث – محرم 1415هـ.

13 – الجزء الثالث عشر – المجلد الرابع – ربيع الآخر 1415هـ.

14 – الجزء الرابع عشر – المجلد الرابع – رجب 1415هـ.

15 – الجزء الخامس عشر – المجلد الرابع – شوال 1415هـ.

16 – الجزء السادس عشر – المجلد الرابع – محرم 1416هـ.

17 – الجزء السابع عشر – المجلد الخامس – جمادى الأولى 1416هـ.

18 – الجزء الثامن عشر – المجلد الخامس – رجب 1416هـ.

19 – الجزء التاسع عشر – المجلد الخامس – ذو القعدة 1416هـ.
20 – الجزء العشرون – المجلد الخامس – صفر 1417هـ.
21 – الجزء الواحد والعشرون – المجلد السادس – جمادى الأولى 1417هـ.
22 – الجزء الثاني والعشرون – المجلد السادس – شعبان 1417هـ.
23 – الجزء الثالث والعشرون – المجلد السادس – ذو القعدة 1417هـ.
24 – الجزء الرابع والعشرون – المجلد السادس – صفر 1418هـ.
25 – الجزء الخامس والعشرون – المجلد السابع – جمادى الأولى 1418هـ.
26 – الجزء السادس والعشرون – المجلد السابع – شعبان 1418هـ.
27 – الجزء السابع والعشرون – المجلد السابع – ذوالقعدة 1418هـ.
28 – الجزء الثامن والعشرون – المجلد السابع – صفر 1419هـ.
29 – الجزء التاسع والعشرون – المجلد الثامن – جمادى الأولى 1419هـ.
30 – الجزء الثلاثون – المجلد الثامن – شعبان 1419هـ.
31 – الجزء الواحد والثلاثون – المجلد الثامن – ذو القعدة 1419هـ.
32 – الجزء الثاني والثلاثون – المجلد الثامن – صفر 1420هـ.
33 – الجزء الثالث والثلاثون – المجلد التاسع – جمادى الأولى 1420هـ.
34 – الجزء الرابع والثلاثون – المجلد التاسع – شعبان 1420هـ.
35 – الجزء الخامس والثلاثون – المجلد التاسع – ذو القعدة 1420هـ.
36 – الجزء السادس والثلاثون – المجلد التاسع – صفر 1421هـ.
37 – الجزء السابع والثلاثون – المجلد العاشر – جمادى الآخرة 1421هـ.
38 – الجزء الثامن والثلاثون – المجلد العاشر – رمضان 1421هـ.
39 – الجزء التاسع والثلاثون – المجلد العاشر – ذو الحجة 1421هـ.
40 – الجزء الأربعون – المجلد العاشر – ربيع الأول 1422هـ.
41 – الجزء الواحد والأربعون – المجلد الحادي عشر – رجب 1422هـ.
42 – الجزء الثاني والأربعون – المجلد الحادي عشر – شوال 1422هـ.
43 – الجزء الثالث والأربعون – المجلد الحادي عشر – محرم 1423هـ.

44 – الجزء الرابع والأربعون – المجلد الحادي عشر – ربيع الآخر 1423هـ.

45 – الجزء الخامس والأربعون – المجلد الثاني عشر – رجب 1423هـ.

46 – الجزء السادس والأربعون – المجلد الثاني عشر – شوال 1423هـ.

47 – الجزء السابع والأربعون – المجلد الثاني عشر – محرم 1424هـ.

48 – الجزء الثامن والأربعون – المجلد الثاني عشر – ربيع الآخر 1424هـ.

49 – الجزء التاسع والأربعون – المجلد الثالث عشر – رجب 1424هـ.

50 – الجزء الخمسون – المجلد الثالث عشر – شوال 1424هـ.

51 – الجزء الواحد والخمسون – المجلد الثالث عشر – محرم 1425هـ.

52 – الجزء الثاني والخمسون – المجلد الثالث عشر – ربيع الآخر 1425هـ.

53 – الجزء الثالث والخمسون – المجلد الرابع عشر – رجب 1425هـ.

54 – الجزء الرابع والخمسون – المجلد الرابع عشر – شوال 1425هـ.

55 – الجزء الخامس والخمسون – المجلد الرابع عشر – محرم 1426هـ.

56 – الجزء السادس والخمسون – المجلد الرابع عشر – ربيع الآخر 1426هـ.

57 – الجزء السابع والخمسون – المجلد الرابع عشر – رجب 1426هـ.

58 – الجزء الثامن والخمسون – المجلد الخامس عشر – ذو القعدة 1426هـ.

59 – الجزء التاسع والخمسون – المجلد الخامس عشر – صفر 1427هـ.

60 – الجزء الستون – المجلد الخامس عشر – جمادى الأولى 1427هـ.

61 – الجزء الواحد والستون – المجلد السادس عشر – جمادى الأولى 1428هـ.

62 – الجزء الثاني والستون – المجلد السادس عشر – شعبان 1428هـ.

63 – الجزء الثالث والستون – المجلد السادس عشر – ذو القعدة 1428هـ.

64 – الجزء الرابع والستون – المجلد السادس عشر – صفر 1429هـ.

65 – الجزء الخامس والستون – المجلد السابع عشر – جمادى الأولى 1429هـ.

66 – الجزء السادس والستون – المجلد السابع عشر – شعبان 1429هـ.

67 – الجزء السابع والستون – المجلد السابع عشر – ذو القعدة 1429هـ.

68 – الجزء الثامن والستون – المجلد السابع عشر – صفر 1429هـ.

69 – الجزء التاسع والستون – المجلد الثامن عشر – جمادى الأولى 1430هـ.
70 – الجزء السبعون – المجلد الثامن عشر – شعبان 1430هـ.
71 – الجزء الحادي والسبعون – المجلد الثامن عشر – ذو القعدة 1431هـ.
72 – الجزء الثاني والسبعون – المجلد الثامن عشر – صفر 1432هـ.
73 – الجزء الثالث والسبعون – المجلد التاسع عشر – جمادى الأولى 1432هـ.
74 – الجزء الرابع والسبعون – المجلد التاسع عشر – شعبان 1432هـ.
75 – الجزء الخامس والسبعون – شوال 1433هـ.
76 – الجزء السادس والسبعون – شعبان 1434هـ.
77 – الجزء السابع والسبعون – محرم 1435هـ.
78 – الجزء الثامن والسبعون – ربيع الآخر 1435هـ.
79 – الجزء التاسع والسبعون – رجب 1435هـ.
80 – الجزء الثمانون – شوال 1435هـ.
81 – الجزء الحادي والثمانون – محرم 1436هـ.
82 – الجزء الثاني والثمانون – ربيع الآخر 1436هـ.
83 – الجزء الثالث والثمانون – رجب 1436هـ.
84 – الجزء الرابع والثمانون – شوال 1436هـ.
85 – الجزء الخامس والثمانون – صفر 1436هـ.
86 – الجزء السادس والثمانون – جمادى الأولى 1436هـ.

- **«نوافذ» فصلية تعنى بترجمة الأدب العالمي:**

1 – الجزء الأول من نوافذ – 1 – جمادى الأولى 1418هـ.
2 – الجزء الثاني من نوافذ – 2 – شعبان 1418هـ.
3 – الجزء الثالث من نوافذ – 3 – ذوالقعدة 1418هـ.
4 – الجزء الرابع من نوافذ – 4 – صفر 1419هـ.
5 – الجزء الخامس من نوافذ – 5 – جمادى الأولى 1419هـ.
6 – الجزء السادس من نوافذ – 6 – شعبان 1419هـ.

7 – الجزء السابع من نوافذ – 7 – ذو القعدة 1419هـ.
8 – الجزء الثامن من نوافذ – 8 – صفر 1420هـ.
9 – الجزء التاسع من نوافذ – 9 – جمادى الأولى 1420هـ.
10 – الجزء العاشر من نوافذ – 10 – شعبان 1420هـ.
11 – الجزء الحادي عشر من نوافذ – 11 – ذو القعدة 1420هـ.
12 – الجزء الثاني عشر من نوافذ – 12 – صفر 1421هـ.
13 – الجزء الثالث عشر من نوافذ – 13 – جمادى الآخرة 1421هـ.
14 – الجزء الرابع عشر من نوافذ – 14 – رمضان 1421هـ.
15 – الجزء الخامس عشر من نوافذ – 15 – ذو الحجة 1421هـ.
16 – الجزء السادس عشر من نوافذ – 16 – ربيع الأول 1422هـ.
17 – الجزء السابع عشر من نوافذ – 17 – رجب 1422هـ.
18 – الجزء الثامن عشر من نوافذ – 18 – شوال 1422هـ.
19 – الجزء التاسع عشر من نوافذ – 19 – محرم 1423هـ.
20 – الجزء العشرون من نوافذ – 20 – ربيع الآخر 1423هـ.
21 – الجزء الواحد والعشرون من نوافذ – 21 – رجب 1423هـ.
22 – الجزء الثاني والعشرون من نوافذ – 22 – شوال 1423هـ.
23 – الجزء الثالث والعشرون من نوافذ – 23 – محرم 1424هـ.
24 – الجزء الرابع والعشرون من نوافذ – 24 – ربيع الآخر 1424هـ.
25 – الجزء الخامس والعشرون من نوافذ – 25 – رجب 1424هـ.
26 – الجزء السادس والعشرون من نوافذ – 26 – شوال 1424هـ.
27 – الجزء السابع والعشرون من نوافذ – 27 – محرم 1425هـ.
28 – الجزء الثامن والعشرون من نوافذ – 28 – ربيع الآخر 1425هـ.
29 – الجزء التاسع والعشرون من نوافذ – 29 – رجب 1425هـ.
30 – الجزء الثلاثون من نوافذ – 30 – شوال 1425هـ.
31 – الجزء الواحد والثلاثون من نوافذ – 31 – محرم 1426هـ.
32 – الجزء الثاني والثلاثون من نوافذ – 32 – ربيع الآخر 1426هـ.

33 - الجزء الثالث والثلاثون من نوافذ - 33 - رجب 1426هـ.

34 - الجزء الرابع والثلاثون من نوافذ - 34 - ذو القعدة 1426هـ.

35 - الجزء الخامس والثلاثون من نوافذ - 35 - صفر 1426هـ.

36 - الجزء السادس والثلاثون من نوافذ - 36 - جمادى الأولى 1428هـ.

37 - الجزء السابع والثلاثون من نوافذ - 37 - شعبان - 1428هـ.

38 - الجزء الثامن والثلاثون من نوافذ - 38 - ذو القعدة - 1428هـ.

39 - الجزء التاسع والثلاثون من نوافذ - 39 - صفر - 1428هـ.

40 - الجزء الأربعون من نوافذ - 40 - محرم - 1433هـ.

41 - الجزء الحادي والأربعون من نوافذ - 41 - شوال - 1433هـ.

42 - الجزء الثاني والأربعون من نوافذ - 42 - شعبان - 1433هـ.

- **«الراوي» دورية تعنى بالقصة:**

1 - الجزء الأول من الراوي - 1 - ذو القعدة 1418هـ.

2 - الجزء الثاني من الراوي - 2 - جمادى الأولى 1419هـ.

3 - الجزء الثالث من الراوي - 3 - ذو القعدة 1419هـ.

4 - الجزء الرابع من الراوي - 4 - جمادى الأولى 1420هـ.

5 - الجزء الخامس من الراوي - 5 - صفر 1421هـ

6 - الجزء السادس من الراوي - 6 - رمضان 1421هـ.

7 - الجزء السابع من الراوي - 7 - ربيع الأول 1422هـ.

8 - الجزء الثامن من الراوي - 8 - شوال 1422هـ.

9 - الجزء التاسع من الراوي - 9 - ربيع أول 1422هـ.

10 - الجزء العاشر من الراوي - 10 - شوال 1422هـ.

11 - الجزء الحادي عشر من الراوي - 11 - رجب 1424هـ.

12 - الجزء الثاني عشر من الراوي - 12 - شوال 1424هـ.

13 - الجزء الثالث عشر من الراوي - 13 - ربيع الآخر 1425هـ.

14 - الجزء الرابع عشر من الراوي - 14 - شوال 1425هـ.

15 – الجزء الخامس عشر من الراوي – 15 – رجب 1426هـ.

16 – الجزء السادس عشر من الراوي – 16 – صفر 1427هـ.

17 – الجزء السابع عشر من الراوي – 17 – رجب 1428هـ.

18 – الجزء الثامن عشر من الراوي – 18 – ربيع الأول 1428هـ.

19 – الجزء التاسع عشر من الراوي – 19 – شعبان 1429هـ.

20 – الجزء العشرون من الراوي – 20 – ربيع الأول 1430هـ.

21 – الجزء الحادي والعشرون من الراوي – 21 – رمضان 1430هـ.

22 – الجزء الثاني والعشرون من الراوي – 22 – ربيع الأول 1431هـ.

23 – الجزء الثالث والعشرون من الراوي – 23 – رمضان – 1431هـ.

24 – الجزء الرابع والعشرون من الراوي – 24 – ربيع الأول – 1431هـ.

25 – الجزء الخامس والعشرون من الراوي – 25 – شوال – 1434هـ.

26 – الجزء السادس والعشرون من الراوي – 26 – رجب – 1434هـ.

27 – الجزء السابع والعشرون من الراوي – 27 – شعبان – 1435هـ.

28 – الجزء الثامن والعشرون من الراوي – 28 – صفر – 1436هـ.

29 – الجزء التاسع والعشرون من الراوي – 29 – شعبان – 1436هـ.

30 – الجزء الثلاثون من الراوي – 30 – صفر – 1437هـ.

31 – الجزء الحادي والثلاثون من الراوي – 31 – شعبان – 1437هـ.

32 – الجزء الثاني والثلاثون من الراوي – 32 – محرم – 1439هـ.

- **«جذور التراث» دورية تعنى بالتراث وقضاياه:**

1 – الجزء الأول من جذور – 1 – ذو القعدة 1419هـ.

2 – الجزء الثاني من جذور – 2 – جمادى الأولى 1420هـ.

3 – الجزء الثالث من جذور – 3 – ذو القعدة 1420هـ.

4 – الجزء الرابع من جذور – 4 – جمادى الآخرة 1421هـ.

5 – الجزء الخامس من جذور – 5 – ذو الحجة 1421هـ.

6 – الجزء السادس من جذور – 6 – رجب 1422هـ.

7 – الجزء السابع من جذور – 7 – شوال 1422هـ.

8 – الجزء الثامن من جذور – 8 – محرم 1423هـ.

9 – الجزء التاسع من جذور – 9 – ربيع أول 1423هـ.

10 – الجزء العاشر من جذور – 10 – رجب 1423هـ.

11 – الجزء الحادي عشر من جذور – 11 – شوال 1423هـ.

12 – الجزء الثاني عشر من جذور – 12 – محرم 1424هـ.

13 – الجزء الثالث عشر من جذور – 13 – ربيع الآخر 1424هـ.

14 – الجزء الرابع عشر من جذور – 14 – رجب 1424هـ.

15 – الجزء الخامس عشر من جذور – 15 – شوال 1424هـ.

16 – الجزء السادس عشر من جذور – 16 – محرم 1425هـ.

17 – الجزء السابع عشر من جذور – 17 – ربيع الآخر 1425هـ.

18 – الجزء الثامن عشر من جذور – 18 – شوال 1425هـ.

19 – الجزء التاسع عشر من جذور – 19 – محرم 1425هـ.

20 – الجزء العشرون من جذور – 20 – ربيع الآخر 1426هـ.

21 – الجزء الحادي والعشرون من جذور – 21 – رجب 1426هـ.

22 – الجزء الثاني والعشرون من جذور – 22 – ذو القعدة 1426هـ.

23 – الجزء الثالث والعشرون من جذور – 23 – صفر 1427هـ.

24 – الجزء الرابع والعشرون من جذور – 24 – جمادى الأولى 1428هـ.

25 – الجزء الخامس والعشرون من جذور – 25 – ذو القعدة 1428هـ.

26 – الجزء السادس والعشرون من جذور – 26 – صفر 1429هـ.

27 – الجزء السابع والعشرون من جذور – 27 – صفر 1430هـ.

28 – الجزء الثامن والعشرون من جذور – 28 – رجب 1430هـ.

29 – الجزء التاسع والعشرون من جذور – 29 – شوال 1430هـ.

30 – الجزء الثلاثون من جذور – 30 – محرم – 1431هـ.

31 – الجزء الحادي والثلاثون من جذور – 31 – جمادى الأولى – 1431هـ.

32 – الجزء الثاني والثلاثون من جذور – 32 – شوال – 1433هـ.

33 – الجزء الثالث والثلاثون من جذور – 33 – محرم – 1434هـ.

34 – الجزء الرابع والثلاثون من جذور – 34 – شعبان – 1434هـ.

35 – الجزء الخامس والثلاثون من جذور – 35 – محرم – 1435هـ.

36 – الجزء السادس والثلاثون من جذور – 36 – ربيع الآخر – 1435هـ.

37 – الجزء السابع والثلاثون من جذور – 37 – شعبان – 1435هـ.

38 – الجزء الثامن والثلاثون من جذور – 38 – ذو الحجة – 1435هـ.

39 – الجزء التاسع والثلاثون من جذور – 39 – ربيع الأول – 1436هـ.

40 – الجزء الأربعون من جذور – 40 – رجب – 1436هـ.

41 – الجزء الحادي والأربعون من جذور – 41 – ذو القعدة – 1436هـ.

42 – الجزء الثاني والأربعون من جذور – 42 – ربيع الأول – 1437هـ.

43 – الجزء الثالث والأربعون من جذور – 43 – رجب – 1437هـ.

44 – الجزء الرابع والأربعون من جذور – 44 – ذو القعدة – 1437هـ.

45 – الجزء الخامس والأربعون من جذور – 45 – ربيع الأول – 1438هـ.

46 – الجزء السادس والأربعون من جذور – 46 – رجب – 1438هـ.

47 – الجزء السابع والأربعون من جذور – 47 – ذو القعدة – 1438هـ.

48 – الجزء الثامن والأربعون من جذور – 48 – ربيع الأول – 1439هـ.

49 – الجزء التاسع والأربعون من جذور – 49 – رجب – 1439هـ.

50 – الجزء الخمسون من جذور – 50 – ذو القعدة – 1439هـ.

51 – الجزء الحادي والخمسون من جذور – 51 – ربيع الأول – 1439هـ.

52 – الجزء الثاني والخمسون من جذور – 52 – رجب – 1439هـ.

- **«عبقر» دورية تعنى بالشعر:**

1 – الجزء الأول من عبقر – 1 – جمادى الأولى 1419هـ .

2 – الجزء الثاني من عبقر – 2 – ذو القعدة 1419هـ.

3 – الجزء الثالث من عبقر – 3 – جمادى الأولى 1420هـ.

4 - الجزء الرابع من عبقر - 4 - محرم 1428هـ.

5 - الجزء الخامس من عبقر - 5 - رجب 1429هـ.

6 - الجزء السادس من عبقر - 6 - محرم 1430هـ.

7 - الجزء السابع من عبقر - 7 - رجب 1430هـ.

8 - الجزء الثامن من عبقر - 8 - ربيع الأول 1431هـ.

9 - الجزء التاسع من عبقر - 9 - رمضان 1431هـ.

10 - الجزء العاشر من عبقر - 10 - ربيع الأول 1432هـ.

11 - الجزء الحادي عشر من عبقر - 11 - شوال 1433هـ.

12 - الجزء الثاني عشر من عبقر - 12 - شعبان 1434هـ.

13 - الجز ء الثالث عشر من عبقر - 13 - ربيع أول 1435هـ.

14 - الجزء الرابع عشر من عبقر - 14 - شعبان 1435هـ.

15 - الجزء الخامس عشر من عبقر - 15 - صفر 1436هـ.

16 - الجزء الخامس عشر من عبقر - 16 - شعبان 1436هـ.